الشاعر مفكرا

دكتور
عبدالله التطاوي
كلية الآداب - جامعة القاهرة

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
(القاهرة)

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

المطابع ١٢ ش نوبار لاظوغلى - القاهرة ت: ٣٥٤٢٠٧٩
المكتبة { ١ ش كامل صدقى الفجالة - القاهرة ت: ٥٩٠٢١٠٧
٣ ش كامل صدقى الفجالة - القاهرة ت: ٥٩١٧٩٥٩

الشـاعر مفكرا

مدخل جدلى

فى سياق الموقف الفلسفى يظل الأمر رهنا بطبيعة الفكر وضرورة التأمل ، وعندئذ يمكن أن يتم اللقاء بين الشعر والفلسفة على مستويات مختلفة ، قد تبدو لها الغلبة عليه أو قد يحدث العكس ، ويظل الأمر أشد وضوحا إذا ما عرضنا لهذا التداخل الواضح فى شعر أبى العلاء وغيره ممن شغلوا بالمذاهب الفكرية ، وترنحوا حائرين ، بين مذاهب الشك وسبل الإيمان ، وشغلوا بفلسفة قضايا العقيدة ، ومن هنا يبدو تاريخ الإبداع الفنى مكملا لتاريخ الفكر الفلسفى ، أو - على الأقل - يسير فى موازاته إذا وضعنا فى الاعتبار ما نحتاج إليه من معرفة وتشريح لتاريخ الأفكار أو تاريخ الفلسفة كمطلب أساس يبدو ملحا لفهم النص الشعرى فى كثير من الأحيان .

على أن هذا لا يعنى بحال أن تتحول الأحكام على الشعر أو له من منظور رصيده الفلسفى ، أو أن ينظر إليه بمعايير المادة الفلسفية المطروحة فحسب ، وإلا بدا الشعر هزيلا فى ظلال الفلسفة . صحيح أن الشعر يجمع بين الفكر وبين الشعور ، إذا أخذنا بما تنبه إليه أبو تمام وتلاميذه ، ولكن هذا الجمع لم يكن جائزا لصالح الفلسفة بقدر ما ظل فى صالح عملية الإبداع ، وقد وظف لها الشاعر ضروبا من الفكر المنطقى والفلسفى والعلمى والتاريخى ، لتزيد عمله ثراء وغنى [1] .

وليس هناك مشاحة إذن من أن يعرض الشاعر ما يشاء من أنماط الفكر الفلسفى التى يدين لها بالولاء ، ولدينا ما يؤكد ذلك ويجيزه ، فإذا بتاريخ المدارس الكلامية يسير موازيا لتاريخ الأدب الأموى والعباسى ، وإذا بشعراء الفرق الدينية يطرحون من نماذج القول وصور الفكر ما يسجل لهم منطق الالتزام والتشبث بأصول النظرية ، ويكشف عن حجم استيعابهم لجدل المتكلمين فى ظلال شتى الفرق الدينية ، ومن هنا يمكن أن يعتد

---

(١) انظر كتابنا مصادر الفكر فى شعر أبى تمام .

(٢) الفرق الإسلامية فى الشعر الأموى للنعمان القاضى ، اتجاهات الشعر الأموى لصلاح الهادى .

بشعر هؤلاء من أبناء الفرق باعتباره وثائق فلسفية لها وزنها وقيمتها فى تاريخ الفكر الفلسفى ، كما يظل لها شأنها فى حركة التاريخ الأدبى [1] .

على أن هذا الوجه لعرض صور العلاقة بين الشعر والفكر لم يكن الموقف الوحيد لدارسى الأدب أو الفلسفة ، فقد تتعارض وجهات النظر فيحض بعضها بعضاً على اصطناع هذا اللقاء ، وربما نفر البعض الآخر منه ، رفضا لمبدأ التطابق بين الفلسفة وبين الأدب بدليل أننا «لو حللنا أشهر القصائد الحائزة على الإعجاب بسبب فلسفتها ، لاكتشفنا – على الأغلب – أنها مجرد لغو يتعلق بفناء الإنسان أو قلق مصيره» [2] .

وهى مقولة غير منضبطة المساق باعتبار ما تسقطه من صور التلاقى فى أصول الفكر ، إذ لم يكن التعبير الفلسفى إلا بمثابة ترجمة لفكر المجتمعات ، وإرضاء لوجدانها فى آن ، وهو نفسه ما يصدر عنه الأدب مع اختلاف أسلوب معالجة الأداء ، ومنهج طرح الفكرة بين التقرير والتصوير ، أو تغليب الفكر على الشعور ، أو عكس ذلك .

وفى مقابل هذا الرفض تظل الرؤى الأخرى التى تقر بإمكان تحول الأدب إلى «قطع فلسفية» يقترب تاريخه من تاريخ الفلسفة ، بل يعد – أحيانا – شكلا من أشكالها لأنه «أفكار يلفها الشكل» [3] .

ومن هنا يأتى اللقاء المؤكد بين الشعر والفلسفة ، حين يوجد لدينا شعراء مفكرون، وفلاسفة أدباء ، والكل يلتقى حول موضوعات هى فى أصولها أدخل فى الفلسفة وأقرب إلى أبوابها ، تلفها الصيغ الجمالية ، تلك التى تتطور وتتجدد ، مع تجدد العصور الأدبية ذاتها ، ودليل ذلك تلك القضايا الذاتية التى تطرحها القصيدة من خلال مشكلة فلسفية ، على نحو ما يكشفه لنا موقف شاعر الزهد مثلا من قضية المصير ، أو ما وراء الموت من حس الغيب ، ومشاهد البعث والحشر والحساب والثواب والعقاب ، والجنة والنار والصراط وغيرها من صور أخروية تشغله أكثر من سواها فى عالم واقعه.

وعند غير شعراء الزهد تزدحم دواوين الشعراء بأنماط حوارية أو أنماط من النجوى الذاتية ، لا تكاد تنتهى حول قضية الحرية والضرورة ، وقضايا الطبيعة ، ومشكلات

(١) نظرية الأدب ص ١٤١ ، ٢٤١ ،١٤٨ .

(٢) نفسه ص ١٤٢ .

(٣) نظرية الأدب ١٤٨ .

الروح ، ومشاكل السحر والخرافة ، وبداية مشكلة الإنسان ذاتها ، ومفهومه لنفسه ، وعلاقاته فى إطار فكرة الأسرة والمجتمع وأنظمة الدولة ، وقضايا الموت والوجود والبقاء والحب وغير ذلك من أفكار فلسفية متنوعة [1] .

.أليست هذه الأفكار - فى جملتها - بمثابة «الكل» البشرى الذى يطرح نفسه تصويرا فى الشعر ، وتقريرا فى الفلسفة ، بل تقريرا فى الشعر أيضا؟ ثم أليست هذه العناصر قادرة على خلق ذلك «التلاقى» المؤكد بين الشعر والفلسفة ، باعتبار ما فيها من إمكانية التلاقى بين تاريخ الإدراك والوجدان والانفعال ، وبين تاريخ الفكر والتأمل ؟ .. قد لا يهمنا بحال تسجيل حتمية التطابق بينهما أو ادعاء صهرهما فى بوتقة واحدة ، وإلا ما فصلنا بينهما منذ البداية ، ويكفى أن تظل نقاط الالتقاء واضحة من خلال ذلك التوازى الذى تفرضه الخلفية الفكرية أو الاجتماعية المتشابهة فى فترة ما من فترات التاريخ ، ولا مانع إذن من طرح ألوان من ذلك التفاعل بين الشعر والفلسفة ، على الرغم من اختلاف طبيعة (الشاعر) عن طبيعة (الفيلسوف) من منطق مادة (الشعور) ومادة (الفكر) وما بينهما من تمايز مؤكد من حيث الطبيعة النوعية لكل منهما .

وقد يصح لنا أن نوزع الشعراء وشعرهم إلى اتجاهات يغلب عليها ذلك التميز الذى يسم موضوعا ما بعينه ، إذ لا نستطيع أن ننصب من كل (شاعر) لدينا (فيلسوفا)، وإلا أغضبنا أهل ذلك الفكر العقلى ، ولكن يظل واردا ذلك الاتساع فى المجال الفلسفى بما يكفى لمشاركة الشعراء لا من قبيل التطفل أو المزاحمة ، بل من قبيل عرض أفكارهم فى صور ونماذج من الشعر التعليمى الذى قد يعرض - أو حتى - يناقش أفكارا فلسفية أو اجتماعية أو أخلاقية ، وعندما يقترب المفهوم من الصورة حين يرتدى ثوب المجاز ، وقد تصبح الصورة مفهوما أو قريبا من ذلك ، حين تنحو منحى فلسفيا يحيل العمل الأدبى إلى محصلة لكل التجارب الماضية والممكنة ، وترصد خلاصة ما يستفاد منها لا على المستوى الشخصى بل حتى على مستوى أكثر رحابة وإنسانية وشمولا وتعميما .

وإذا كان العمل الفنى داخلا - بحكم طبيعته وأداته ووظيفته - ضمن حقول المعرفة الإنسانية ، فإنه يظل - عندئذ - شريكا للفكر الفلسفى فى سياق هذا الإطار

(١) نظرية الأدب ١٤٨ .

المعرفى ، بما له من دلالات ذهنية ونفسية ، وعندئذ - أيضا - يظل شعر «الأفكار» مجالا رحبا للعرض والمناقشة ، من خلال ثقافة مزدحمة تشرحه وتحلله من خلال قيمة مادته، إلى جانب قربه - بحكم الجوار - من مجالات المعرفة الفلسفية . وتظل الفلسفة - أيضا - فى مأمن من هذا الاقتحام الذى يترجم قول كروتشه أن الشعر يغدو أرفع من نفسه حين يقتحم المجال الفلسفى ، فهو ينقص مرتبة من حيث هو «شعر» ، ولذلك يجب أن يوصف عن جدارة بأنه أدنى ، أى أنه يعانى «نقص الشعر» [1] .

ولا تقف المناقشة هنا على أعتاب ديار الإبداع الأدبى ، بل تتجاوز ذلك كثيرا إلى دور الناقد وثقافته الواعية ، للفصل فى مثل هذا النزاع ، وإدراك طبيعة ذلك التشابك بين أنماط الفكر ، الأمر الذى يتطلب - بالضرورة - ضروبا من الفكر لابد أن تتلاقى فى ثقافة كل قارئ من خلال المناخ العام لعصره ، ومدى إدراكه للمفاهيم المسبقة فى مختلف المجالات الدينية أو الفلسفة أو العملية ، ليضيف من خلال هذا الإدراك أبعادا جديدة لرؤيته على منهج مدرسة المتفلسفة من نقاد العصر العباسى ، أو حتى على منهج كبار شعرائه ممن أرادوا الارتقاء بالجمهور [2] ، ولم يشاءوا أن ينحدروا إليه يفنهم ، وهو ما ترجمه رد أبى تمام على أبى العميثل حين سأله : لماذا لا تقول ما يفهم ؟ فكان رده المشهور : ولماذا لا تفهم ما يقال ؟ إذ كان بمثابة كشف عن جوهر هذه الحقيقة لا فى إطار الإبداع فحسب ، بل حتى فى إطار الارتقاء بطبائع الفكر لدى جمهور المتلقين أيضا .

ففى حدود الإبداع لنا أن نقر خصوصية التجربة الجمالية وتفردها ، لا باعتبار قيمتها الغائية فى ذاتها ، ولكن بناء على ما فيها أيضا من ردود الفعل المؤكدة لأصداء التجارب والفكر معا ، على نحو يجمع بين جمالية التجربة وبين المادة المصاغة فنيا ، فإذا بمواد العمل الأدبى «كلمات ، وهى على صعيد آخر تجربة سلوك إنسانى ، وعلى صعيد ثالث هى الأفكار الإنسانية والمواقف» [3] .

---

(١) نظرية الأدب ص ١٥٩ .

(٢) يرجع إلى مؤقف إلى تمام من الناقد اللغوى أبى العميثل حين يعترض الناقد على تباعد طرفى القول فى مطلع مدحته لعبد الله بن طاهر : اهن عودى يوسف وصواحبه .. فعزما فقدما أدرك السؤل طالبه . فتساءل الناقد مستنكرا : لماذا لا تقول ما يفهم ؟ وأجاب الشاعر طامحا إلى الارتقاء بجمهوره ونقاده : ولماذا لا تفهم ما يقال ؟

(٣) نظرية الأداب ص ٣١٧ .

ومن هنا كان يحسن أن يتوقف الصراع بين أهل الحماس للفلسفة ممن قد يعتبرون الفنون أشكالا «دنيا» أو «بدائية» من المعرفة ، وبين ما قد يدعيه الأدباء من رفعة معارفهم وتميزها باعتبار أساليبهم فى ترجمتها عبر صور فنية وصيغ جمالية من خلال لغة المجاز .

عبدالله التطاوى

الباب الأول

حركة الشعر فى سياق الفكرة الفلسفية

الفصل الأول

بين الشاعر والفيلسوف :

١ - الشاعر فيلسوفا .

٢- الفيلسوف شاعراً .

الفصل الثانى :

حول مستوى التفاعل المعرفى والشعورى

١ - بين مادة الشاعر والفيلسوف .

٢ - علاقتهما بحركة الترجمة .

الفصل الأول

بين الشاعر والفيلسوف

لدينا مرحلتان تعكس كل منهما صورة من طبيعة العلاقة الدقيقة بين الشعر والفلسفة ، إذا ما أخذنا من الفلسفة مدلولها البسيط منذ النشأة حول« حب الحكمة »أو مطالب البحث عنها ، وكأن الفيلسوف يعالج موقفا ، ويستخلص منه ما يستكشفه بعقله، ومن ثم فهو يناقش القضايا الميتافيزيقية أو القيم التى يسير عليها البشر ، أو يعرض مفاهيم قضايا الإنسان نفسه بين جبره واختياره أو مشكلة مصيره ، وغير ذلك من المحاور التى شغلت الفكر الإنسانى منذ زمن قديم تعكسه الفلسفة اليونانية وما تلاها من فلسفات أخرى عبر عصور التاريخ .

وإذا كانت المجالات الفلسفية – مع تقدم الزمن وتطور الحياة -- قد اتسعت لتشمل كل شئ فى العالم الإنسانى ، حتى راحت تتناول بالتحليل والبحث التنقيب عن كنه القيمة أو الأخلاق أو السياسات ، أو حتى الفن نفسه ، فإن تأملنا للأبعاد الفلسفية فى أدبنا العربى تردنا إلى صور بسيطة قبل هذا التركيب ، إذ تبدو واضحة قبل زحام الغموض الفكرى ، أعنى منها أحاديث الحكمة ، ولوحات التجارب الإنسانية التى غصت بها دواوين الشعراء على مر العصور الأدبية .

فإذا كانت بداية الفلسفة تتعلق بحب الحكمة ، فيحق لنا بناء على طرح هذا التصور – إن نبدأ مع شعرائنا القدماء من حدود هذا المنطق الذى انعكس فى حركة الأدب عموما شعره ونثره . ويظل من نوافل القول هنا أن نردد جهل المجتمع الجاهلى بكلمة الفلسفة على مستواها الاصطلاحى ، إذ يظل مطلوبا هنا أن ندرس القضية على مستويين فى غاية الأهمية :

المستوى الأول : ويتعلق بحديث المرحلة السابقة التى عرفت بطولها ، وتعدد عصورها ، وفيها وقف الشعر عند تطويع الفلسفة فى خدمته إذ تجاوز مزجها الكامل معه، وعندئذ تصبح الفلسفة جزءاً مضمنا فى القصيدة ، أو هى معنى من المعانى التى يطوعها الشاعر لفنه سواء أنقل مصطلحاتها ، أم عرض مفاهيمها فى فنه ، ومن ثم فهى تبدو جزءاً من الهيكل العام للشاعر شأنه فى ذلك شأن ما ثقفه من بقية العلوم .

الثانى : يتعلق بمرحلة أخرى بدت أشد تعقيدا حين يطوع الشعر فى خدمة الفلسفة، وعندها لا نستطيع الفصل بين ثقافة الشاعر بشكل واضح ، ويظل السؤال محيرا حول مكانته بين كونه شاعرا أو فيلسوفا على غرار ما صنعه القدماء حين حاروا حول تصنيف مكانه أبى العلاء فأطلقوا عليه «شاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء» فى آن واحد .

وقبل العرض التفصيلى لهذه القسمة المرحلية يصح لنا أن نتأمل ذلك الإطار الفكرى الذى عاش فيه الشاعر العربى منذ عصر الجاهلية : يتحاور ، ويجادل ويناقش ، ويعكس قلقة وحيرته من خلال لغته الحوارية إما من خلال مخاطبة رفاقه فى زحام تلك الحياة المفزعة ووسط متاعب الصحراء وإما من خلال زوجته التى ربما اتخذها مشجبا يعلق عليه فلسفته ويطرح رؤيته ، أو من خلال ذاته على لغة التجريد وتحول دلالة الخطاب إلى مناجاة الذات ، على نحو ما يعكسه لنا ضمير المخاطب حين يوظف فى طرح تلك المواقف الحوارية ، وكأننا أمام ضروب من «الديالوج» أو «المنولوج» على لغة القص وفن الرواية بحثا عن الحقائق أو مناقشة لقضايا الوجود والعدم وغيرها من مشكلات الفكر .

ومن هنا يحسن أن تكون بداية العرض كما كان الحال فى بداية الطرح الفلسفى للأفكار من زاوية حب الحكمة ، أو البحث عن الذات الإنسانية من خلال القيمة ، أو إشباع الرغبة الروحية بمحاولة البحث فيما وراء الطبيعة ، أو تأمل القضايا والمشكلات الكونية أو الأخلاقية .

ويبدو الشاعر الجاهلى شديد الانشغال بانعكاسات العالم من حوله على نفسه ، سواء أكان العالم الجغرافى ممثلا فى الصحراء بمخاوفها ومتاعبها ومشقاتها ، أم الجبال بطبيعتها القاسية العنيفة ، أم العلاقات البشرية المحكومة بشريعة الغزو فى معظم الأحوال ، أم بذلك المجهول الذى يداعب مخيلة الشاعر فلا يعرف عنه شيئا إلا أن يحاول البحث وأن يسجل لنفسه إزاءه موقفا ، وهو موقف استسلامى انهزامى ولكنه يظل موقفا محسوبا للشاعر على أى حال .

إن أحاديث شعرائنا فى مقدمات قصائدهم الجاهلية ، تلك التى أصبحت تقليدا جامدا لا يكاد يتجاوزها إلا شاعر عاق أو متمرد ، تعكس جانبا من هذا الإحساس بالخوف، وذلك الاضطراب النفسى والقلق الذى يصيب الشاعر ، وكأنه بذلك يعكس قلق الحياة ذاتها بدءا من المستوى الاقتصادى الذى أدركته القبائل المتناحرة وراء وسائل الحياة، إذ بدا طبيعيا أن تنعكس صورة عدم الاستقرار والتنقل المستمر فى شكل القصيدة الذى وزع بين مقدمات ومشاهد رحيل وموضوعات وخواتيم .

ومن ثم تبدو أحاديث المقدمات بمثابة المجال الرحب لكشف الذات على حقيقتها ، وخاصة إذا ما أحست ضعفها أو ضياعها أمام أهوال قوى الطبيعة وجبروتها ، وإلا فلم كرر الشاعر نفسه أو كرر غيره من الشعراء تغنيا بما سمى بالمقدمة أيا كانت صورتها أو مادتها ، إذ تظل تلك الصور المتنوعة متسقة مع خيط نفسى واحد يشدها ويحكمها فيه ذلك المنطق الاستسلامى أو تلك الروح الانهزامية المشبعة بالمسلك الهروبى للشاعر .

ألم تكن المقدمات مجرد ضرب من البكاء أو تأمل أطلال دراسة تجسدت فيها فكرة العدم ؟ وإلا فهى مجرد بكاء على الظعينة وتتبع نفس دقيق لمشاهد رحلتها ، أو نسيب يعرض تجربة فاشلة سقط فيها الشاعر شهيدا فى نهاية المطاف ،أو نهاية المطاف ، وإلا فهى حديث شكوى أمام القوى الغيبية بما يكفى لكشف تخاذل الذات البشرية أمامها فإذا بالشاعر يشكو الزمن ، أو يخص الشيب بشكواه وبكائه ، وعندئذ لا يبقى أمامه أن يتجاوز حدوده أمام الخلاص من هذا أو ذاك ، بل ربما بقيت له ذكريات الشباب وسيلة عزاء لا تحقق له شيئا من إمكانية تجاوز الواقع ..

على هذا النسج وأشباهه تكاد المقدمات تنضوى - فى إطار هذا البعد الفلسفى - على مشكلة الذات أمام القوى الخفية أو الطبيعية ، إذ يظل الشاعر مشدودا إلى تلك الإيقاعات الهامسة التى تبدو مستسلمة خانعة ، إلى أن يحاول الإفاقة من ضعفه ، فإذا به يترنح فى مشاهد الرحيل حين يرتدى ثوب البطولة الذى يزينه حين يجتاز المفازة ، ليحقق بذلك خلاصا من انهزامية «الأنا» ، وليبدأ فى طرح جديد ينقله إلى موضوع قصيدته .

وحتى لا يظل الحوار حبيس التحليل النظرى لمقدمة القصيدة الجاهلية يحسن أن

نتأمل صورا ولوحات من تلك الفلسفات الفردية التى انعكست على الوجدان الفردى أو اتسقت مع الوجدان القبلى فى ظل مستويات مختلفة :

فهناك المستوى الوجودى الذى قد نلتمس منه أطرافا فى تعليل طرفة بن العبد لقضية حياته ، وعلافته بواقعه ، أو علاقته بالطبيعة وتصوره للموت . وهناك المستوى الفكرى الذى قد ينصرف فيه الشاعر إلى طرح فكرته بصورة صريحة على منهج الشعراء الصعاليك أو تمرد العبيد من الفرسان دون انتماء إلى الصعلكة ، ثم هناك ذلك المستوى الجماعى الذى يسيطر عليه الوجدان القبلى فلا يكاد يعرف انفصالا عنه ، بل يفلسف من خلاله حياته على منهج عمرو فى لهجته الحربية ، أو زهير فى صوت السلام الذى تبناه . ثم هناك تلك الرؤية القدرية التى تلتقى حول حتمية الموت ، وتصوير مشاهد الفراق المفزعة على منهج حاتم الطائى وطرفة وأبى ذؤيب وغيرهم ممن ساروا على شاكلتهم من شعراء العصر .

وتبدو لوحات الحكمة بمثابة القاسم المشترك الذى يطرح نفسه على كثير جدا من الشعراء ، وإن اختلفت مادتها طبقا لمعطيات البيئة ، وظروف العصر وطبيعة قيمة ، ولكنها تظل شاهدا على البحث عن فلسفة الوجود منذ طرح زهير حديثه الحكمى الطويل فى ختام معلقته ، ومنذ ما تردد له من نظائر عند كثير من الشعراء ، حتى أصبحت الحكمة جزءاً من بنية القصيدة الجاهلية ، فدخلت فى منطقة الخواتيم المكررة بين القصائد أيضا .

ومن الطبيعى أن تختلف مواقف الشعراء حتى فى باب الحكم ، وقد تناثرت فى القصائد على مستوى البيت أو الأبيات ، أو اللوحات الكاملة التى جعلت بعض الشعراء يلقبون بالحكماء لشدة قربهم من الحس الفلسفى طبقا لمستويات عصورهم علي نحو ما نعرفه عن زهير فى الجاهلية وأبى تمام والمتنبى وأبى العلاء فى الأعصر العباسية .

وتدرجا مع حركة الفكر منذ البداية يمكن أن نلتمس طبيعة التعدد وصور التعقد فى مصادر ذلك الفكر ، مما يدفع بنا إلى التدرج فى استكشاف جوانب العلاقة المباشرة أو حتي غير الصحيحة بين الشعر والفلسفة ، ففي ظلال الجاهلية تظل أحادية المصدر جامعاً بين الشعراء ، إذ هم يستوحون المادة من أرض الواقع ، سواء منهم من بدا قبليا منتمياً ، أم من تمرد على تقاليد القبيلة . ومن ثم يبدو طبيعيا ذلك التشابه بين القصائد

سواء من قبيل الشكل أو المادة المطروحة فيه ، فهناك ذلك الوجدان الجمعى والطبيعة القبلية العامة ، وتوارد الخواطر بين الشعراء ، مما يقرب بين صورهم ، بصرف النظر عن قضية السرقات أو العمد الفنى إليها . وتتجاوز المصادر تلك الأحادية إلى ازدواجية الفكر مع ظهور المجتمع الإسلامى ، ومع حلول القيم الجديدة التى طرحت نفسها على البيئة الجاهلية ، وناقشت تلك العقلية من خلال مفاهيم جديدة ، كان لها أن تنعكس -بالضرورة - وأن تفسح لنفسها المجال ، إن لم يكن فى الإطار الشكلى ففى محتوى القصيدة ، إذا وضعنا فى الاعتبار ذلك الموقف الرمزى فى الغزل لحميد بن ثور حين اتخذ من الحمامة موضوعا لغزله ، يترجم فيه حاسته الشعرية فى نفس الوقت الذى يطرح فيه موقفه من القيم الإسلامية الجديدة .

ومع تعقد الحياة، ومع تزاحم التيارات الحضارية الوافدة ، واتساع الدولة الإسلامية وزيادة صلاتها مع عناصر أجنبية ، وحضارات متعددة ، بدا طبيعيا أن تزداد مصادر الفكر بين جاهلى موروث وإسلامى موروث أيضا ومعاش ، وبين أنماط من الفكر السياسى أو الدينى الذى عكسه إيقاع الحياة الجديدة ، بما شهدته من صراعات دامية حول السلطة ، وما انتشر فيها من ضروب الفتن وزحام الجدل بين الفرق السياسة أو الدينية .

وتزداد هذه الصورة عمقا وتعقيدا فى إطار حركة الثقافة فى العصر العباسى، حين تتنوع الروافد على مستوى التعرب الفكرى أو حركة الترجمة ، ويزداد النقل من كل العلوم وكل الثقافات ، وتصبح العربية قادرة على استيعاب ذلك الكم ، وصناعة مزيج طيب منه كان له أن يؤثر فيها كما أثرت هى فيه .

ومن هنا سار تيار الفكر الفلسفى مواكبا لهذا التعدد فى مظاهر الحركة الأدبية وذلك التلون فى مصادر فكرها ، فإذا كانت الحكمة هى الصورة الأولى التى التف حولها الشعراء ، فكانت بمثابة البعد الفلسفى لحياتهم ، فقد ظلت تعيش عبر عصور الأدب المختلفة ، وراحت تزداد عمقا حين تعكس تأثر الشعراء بتلك التيارات الفكرية المتنوعة . ولكنها لم تكن الشكل الوحيد لصياغة الفكر الفلسفى ، بل تخطى الشعراء هذا المدى حين اشتد الجدل ، وكثر الحوار بين الفرق الدينية ، وشغل الناس بقضية الإنسان بين سلوكه ومصيره ، بين جبر أو اختيار . فكان العصر الأموى مجالا خصبا لهذا التنازع الذى أفرزته فرق الجبرية والقدرية والمرجئة والمعتزلة ، إلى جانب فريق من الزهاد راح

يجادل أهل الأهواء حول فكرهم . وحتى فى هذا الإطار ظلت فلسفة الشاعر قائمة فى إطار علم الكلام أو الجدل الذى عرفته البيئة ، ثم تطور إلى فكر فلسفى أكثر تعقيدا بحكم تعدد مصادره مع العصر العباسى ، وطول الجدل وكثرة الحوار ، وتعدد أنماط المناظرات والمساجلات ، وطرح صور من ترجمات الفكر اليونانى خاصة فى الجوانب الفلسفية والمنطقية ، وكانت نتيجة هذا الاحتكاك الحضارى ما انتشر من ضروب التحرر الفكرى الذى شجع عليه الخليفة المأمون حتى أوقع المجتمع العباسى فى محنة الاعتزال التى استمرت حتى عصر الخليفة المتوكل ، ومن ثم شاع الكلام عن خلق القرآن عند الشعراء ، وعرض طبائع وصوراً من انتماءاتهم الفكرية فكان ضربا من المشاركة العقلية لرجال الكلام وأهل الفلسفة فى مجالاتهم المعرفية .

ومن هنا بدت علاقة الشعر بالفلسفة رهنا بهذا التطور التاريخى الذى ظل الإنسان يبحث فيه عن نفسه ليعرفها على طريقة الفلاسفة فى ضرورة معرفة النفس من خلال النفس ذاتها منذ أذاع سقراط مقولته ، حتى إذا جاء أفلاطون بدا أديبا وفيلسوفا فى آن إذا تأملنا شيئا مما صاغه فى محاوراته التى ملأها بالقصص والخيال والمجاز ، فكان جامعاً بين موقفى الأديب والفيلسوف الذى يتسع بدائرة فلسفته ليناقش مذهبه فى السياسة والدين والأخلاق وعلم النفس ، والتربية والفن ، وما وراء الطبيعة على طريقته فى جمهوريته الفاضلة أو رؤيته لعالم المثل الذى لا يعترية النقص أو التغير .

ومن بعد أفلاطون يأتى أرسطو ليناقش تلك العلاقة الحميمة بين الشعر والفلسفة على النحو الذى عرضه في كتابه المشهور فن الشعر إذ يعرض فيه لأسلوب المحاكاة ، ونشأة الشعر وأقسامه ، والواقعى والمحتمل والتاريخ والملحمة ،الشعر ، كما يضع إرشادات لشعراء المآسى ، إلى جانب تناوله للأفعال والأخلاق والفكر والقول ، وكذا كان حديثه عن أهمية المجازات فى كلامه عن الوضوح والحسية فى القول [1] .

وهو حوار منهجى يتداخل فيه بصورة واضحة عنصر الفكر الفلسفى مع حديثه عن الصياغة الجمالية للشعر ، ثم حديثه العلمى عن أقسام الشعر مصنفة بين تراجيديا وكوميديا وسمات هذه وتلك .

ثم تتوالى العصور ومعها يتوالى ذلك التزاوج بين مستويات الفكر البشرى

(١) تراجع تفاصيل رؤيته فى كتاب فن الشعر لأرسطاطاليس ترجمة د . عبد الرحمن بدوى .

والوجدان ، من خلال العلاقة الجدلية بين شعر الشاعر وبين فلسفته إزاء كل معطيات واقعه أو ما وراء ذلك الواقع من مشكلات ميتافيزيقية أو أخلاقية .

ومع اتساع ظاهرة التخصص ومع انتشارها تزداد هذه العلاقة وضوحا لا من خلال الفلسفة ببساطة هذا المفهوم فحسب ، بل من خلال ما يتفرع عنها من حقول علمية على النحو الذى نلتمسه من انعكاسات المنطق مثلا فى القصيدة العربية ، مما يبدو وليدا للفكر الفلسفى ومكملا له . فإذا خرجنا من خصوصية أبواب المتكلمين أو المتفلسفة وجدنا الشعر قادرا على استيعاب مناهج الفكر الفلسفى . ابتداء من إلمامه بتلك المعلومات التى ترصدها الفلسفة حول العالم وقضاياه ، ومن خلال الإنسان ومشكلاته ، وهى ظاهرة تتجاوز الأسماء المشهورة فى أدبنا العربى لتنتشر فى دواوين الشعراء على اختلاف موضوعات أشعارهم .

وإذا تجاوزنا مرحلة تطويع الفلسفة للشعر إلى المرحلة الأخرى المقابلة لها فى ظل ظاهرة تطويع الشعر للفلسفة ، عندها نجد الكاتب أو الشاعر يتحول إلى فيلسوف على طريقة الجاحظ المعتزلى المتكلم ، وما أثاره فى أدبه من أساليب الاحتجاج ، وصور الجدل، حول قضايا الإعجاز القرآنى وصدق النبوة ، وغير ذلك من مقولات دينية شغلت المتكلمين طويلا ، فإذا ما جاء أبو العلاء راح يرصد من المعانى الفلسفية كما ضخما فى شعره حول خلق العالم ونظامه ، وعلاقة الإنسان بخالقه ، وموقفه من الطبيعة والغيبيات، وقضية العالم وفساد الوجود وسلطان العقل ، لتتحول دواوينه إلى كتب فلسفية عميقة الدلالة كثيرة المصطلح . وكأن هذا الموقف عند أبى العلاء يظل مميزا له عن كبار الشعراء الذين سبقوه وأفادوا من مصادر الفكر الفلسفى المتنوعة على منهج أبى تمام أو ابن الرومى فى انعكاسات أساليب المناطقة ، واتخاذ الجدل أساساً للتناول والعرض فى شعرهما .

على أن أحاديث الفلسفة والشعر لا تزال تقودنا تاريخيا إلى تسجيل غياب هذه الرؤى الفلسفية على مستوى المذاهب من فكر العربى الجاهلى على نحو ما كان معروفا لدى الإغريق مثلاً ، ويبقى واردا لديهم تلك الخواطر الفلسفية التى عبر عنها أدباؤهم فى شعرهم أو نثرهم بما يحاولون من خلاله استكشاف حقائق الوجود ، أو تأمل أغوار النفس البشرية ، « والذى يمتحن الأدب العربى القديم فى حيدة وأمانة يرى أنه أكثر تقدميه مما سبقه من آداب لأنه خطا أول خطوة فى طريقة الواقعية التى يتصف بها الأدب المعاصر السليم » [١] .

---

(١) الأدب ومذاهبه ٣٢ .

وتتوقف المقولة عند حدود الصدق فى التعامل مع مادة الواقع هو ما يدفع بالشاعر إلى الاستغناء عن الغموض أو التأويل ، وفلسفة العرب وهى و« تلقى على الحياة والنفس البشرية نظرات ثاقبة من أسرارها ما لا تكشفه المذاهب الفلسفية الوهمية مهما حسن تصميمها .. » [١] .

وثمة فرق واضح بين انعكاسات الحس الفلسفى فى الأعمال الأدبية ، وبين ممارسات الواقعية بهذه الصورة المبسطة التى لا تحجب فكرا ، ولا تعطل عقلا ، ولا تسقط تأملا ، بقدر ما تتطلب حضور كل ذلك فى آن يجمع فيه المبدع بين الشعور والفكر معاً .

كما قد يدفعنا حديث الأدب والفلسفة إلى التدرج التاريخى فى عرض صور هذه العلاقة ، وتحولها أو تطورها ، تبعا لهذا التدرج بين صيغ متعددة لفلسفة الانتماء التى تترجم فى عالمنا الأدبى تحت مصطلح القبلية أو الفردية ، فى مقابل لغة « الاغتراب » التى فلسف من خلالها بعض أولئك الشعرء أصداء عالمهم عليهم ، وصوروا إيقاع الحياة على أنفسهم ،. فأخذ الاغتراب لديهم سياقا نفسيا متعدد القسمات إلى جانب سياقه الاجتماعى [٢] .

بل إن لغة الاغتراب ذاتها تظل فى حاجة إلى معالجات متعددة وخاصة حين تتبدى المفارقات واضحة فيها بين اغتراب أمير واغتراب صعلوك فقير ، وشتان بين دوافع الفريقين إلى حتمية اغترابه ، وفرق واضح بين اغتراب شاعر وجودى النزعة مثل طرفة بن العبد ، وبين ظهور طائفة متمردة لها رؤيتها الاقتصادية والاجتماعية الخاصة إزاء البنيان القبلى . ومن مفارقات فلسفة الانتماء أو الاغتراب تأتى المواقف حول الانشغال بقضايا الوجود والعدم ومشكلة المصير ، وعندئذ يكون الحس الغيبى قد ترك أثره واضحا لدى الشعراء ، وعندها يتحول القاسم المشترك بينهم وهو الحديث عن الموت - بالطبع - إلى حديث خاص تكمله بقية من صيغ الجدل وأشكال الحوار .

وفى ظل قضية الالتزام يلتقى الأديب والفيلسوف من منطلق أسلوب المعالجة للموقف أو عرض القضية ، ذلك أن الفيلسوف يعطى فكره ويسلم عقله لدرس الظاهرة

---

(١) نفسه ٣٣ .

(٢) تفاصيل أخرى كثيرة حول ظاهرة الاغتراب فى صورتها الفلسفية فى كتاب الاغتراب سيرة مصطلح للدكتور محمود رجب ص ٣٥ - ٣٦ - ٤١ .

على أساس من التأمل الهادئ الدقيق لكل أطرافها وجوانبها ، وهو التأمل الذى قد نجد له نظيرا فى منطقة معينة من حركة الشعر ، حين يأخذ هذا المنحى الفلسفى . فإذا بالشاعر يتأمل مشكلته الفردية ، أو يناقش علاقته بالطبيعة من حوله ، أو حتى علاقته بالمجتمع ، وربما انصرف إلى تأملاته الميتافيزيقية التى يسارع إلى جمع أدلتها ومحاولة الاستقصاء لصورها ومعالمها .

وربما انتقلت مجالات هذا الحوار من خلال الكون والكائنات إلى لحظة السكون والصمت المفزع حين يسيطر على الشاعر ، فلا يستطيع أن يرى من الأشياء شيئا قابلا لطرح فلسفته من خلاله كما قد يقع مع حديث النفس : فى محاولة لاستكشافها أو الكلام حول الروح والجسد ، أو الجوهر والعرض ، وعندها يكون قد اقتحم على الفيلسوف عالمه اقتحاما صريحا يؤدى إلى التحام حقول التجارب بين الشعراء والفلاسفة فتتقارب بينهم -عندئذ - الأطر الفكرية .

وبذلك راحت (الأنا) تظهر فى خضم تلك الرؤى الموحدة المصدر سواء أكان الموقف يتعلق بعرض قضاياها ، أو من خلال تناول تأملها لما حولها فى الكون . وعندئذ قد تبدع القصيدة الفلسفية على حد وصف هاملتون حين يطالب بخلو هذه القصيدة الفلسفية من كل عيب منطقى إذ لابد لها أن تكون صادقة على نحو يمكن التحقق منه ، إذ يكفى أن تكون متماسكة ، أو إن شئت فقل يكفيها أن تبدو معقولة بحيث يقبلها ذهن الشاعر من حيث هو كائن منطقى ، وحينئذ يمكن أن ترضى فيه وفى القارئ حاجات أوسع من مجرد حاجات العقل أو التفكير الاستدلالى[1] .

بل إن هاملتون يذهب إلى أبعد من هذا فى محاولة استكشاف الجوانب الفلسفية فى تجارب الشعراء وأساليب التعبير عنها وصيغ تصويرها ، فحديثه فى الفصل الثالث عن التجربة اللاشعورية يدخل من باب واضح فى عمق الدراسات النفسية من باب الخوض فى طبيعة النشاط العصبى والدوافع والإشباع وغيرها ، فإذا ما درس فى الفصل الرابع كلية التجربة بدا أقرب إلى علم الجمال وهو ما يمتد به إلى دراسة النظرية الكلية والنظرية الموضوعية ، وكذا بدا حديثه عن نمو التجربة وعن اتصالها وأساليب تحليلها وخاصة حين ينتهى إلى تقسيمات التجارب إلى ما يمكن تجزئته حيث يتميز بتنوع داخلى ، مما يعده

---

(١) الشعر والتأمل (روستيفور هاملتون) ت د . محمد مصطفى بدوى ، راجع تصنيف المؤلف لفصول كتابه على النسق الذى يخدم قضية الشعر والفلسفة .

تجارب منسقة أساسها الاهتمام العقلى أو ما يراه بعد ذلك من ربط بين التجربة الجمالية وغير الجمالية ، فإذا ما عرض لدراسة التجربة التأملية فى الفصل التاسع توقف عندها من منظور الموقف الجمالى إزاء كل الموضوعات حسية كانت أو معنوية ، ويتعرض لتطورالموقف الجمالى ربطا له بالموقف العقلى أو بمنطقة التأمل بما يكفى للاقتراب الواضح من عالم الفلاسفة ومادة فكرهم ومناهجهم فى تناولها وعرضها ، فلا شكك أن دراسته للحقيقة والمواقف الذهنية تعد تتويجا لهذا العرض التأملى الفكرى للتجارب الشعرية .

فإذا تجاوزت الذات هذا التأمل لما هو خارجها وتفاعلت معه كانت لها ضروب من الحوارات الداخلية التى تعكس فلسفتها من خلال رؤيتها وقناعتها مما يمكن إدراجه ضمن عالم الفضيلة أو الرذيلة ، أو التعرض لما شغل به علم الأخلاق أو علم الجمال كعلوم فلسفية .

وبهذا تبدو الذات المبدعة قادرة على أن تفلسف حركتها سواء أكانت تلك الحركة صاعدة على مستوى إيجابى تبدو فيه فاعلة فى إطار كل ما حولها ، وربما تضخمت عندئذ وتوهجت على حسابه ، أم كانت تلك الحركة سالبة هابطة تنزلق إلى ضرب من الاستسلام أو الإحساس بالضياع ، أو الخضوع لحالات من اليأس أو القلق ، أو الاستجابة لمنطق حرمان قد يفرضه عليها المجتمع . عندئذ تنكمش إلى الداخل تجتر أحزانها ، ولا يبقى أمامها إلا عالم من التأمل العقلاني ، إلى جانب حالات الوجد التى تمس جوهر علاقتها بكل ما حولها من قيم وأفكار .

وإذا كانت النظرية الفلسفية تسعى جاهدة إلى استكناه الحقائق والبحث عن جوهر الأشياء ، والدخول إليها من باب الجدل والحوار وتحكيم المنطق والأخذ بمقاييسه ، فإن هذه النظرية تجد صداها فى حركة الشعر من ناحية ، كما تجدها لدى الناقد حين يسعى إلى تنظير الموقف الشعرى أو التجربة بناء على تصورات فلسفية بطبيعتها ، تحاول استكشاف الماهية أو الطبيعة النوعية ثم الأداة وأنماط الوظيفة من ناحية أخرى .

ومن خلال مثل هذا التنظير الشامل للعملية الأدبية تكشف النظرية النقدية عن جوهر العلاقة بين الأنا وما حولها ، سواء أكان هذا الجوهر مرتبطا بحركتها إزاء موضوع العمل الذى يحاكي الفنان ، أم إزاء الذات نفسها حين ترى مقومات الكون خاضعة لها ، أو من خلال الصراعات الواقعية المتنوعة التى تحكم علاقتها بقوى الكون كلها من حولها.

ويكاد الموقف يتوج بهذا الرؤية المزدوجة للفن والفكر حين يلتقيان فى كثير من مصادرهما وصورهما الوظيفية ، وتبقى الأداة قادرة على طرح التميز بين هذا أو ذاك طبقا لصيغ المعالجة وأساليبها المتعددة .

ووقفة سريعة عند تعريفات هذه العلوم الفلسفية تزيد الصلة بينها وبين الأدب عمقا وتأكيدا ، فإذا كان علم المنطق يضبط حركة الفكر ويلزم صاحبه بالموضوعية ، ويجنبه التخبط الفكرى والشطط ، فإن الفنان يظل فى حاجة إلى هذه الضوابط التى تضمن له اتساق الذات مع موضوعها ، أو إدراكها الصورة المتكاملة لهذا الموضوع .

وما ينطبق على علم المنطق يقال عن علم الأخلاق[1] ، وتأمل القيم المطلقة ، وتبين أركان عالم الفضيلة ، وكذا عن علم الجمال الذى يعد أقرب العلوم الفلسفية بحكم طبيعة مادته إلى الأدب كصياغة جمالية أيضا .

ومن خلال تحليل رؤية الشاعر الجاهلى - مثلا - لفكرة القيمة التى تسير على أساس منها حياته ، يمكن كشف هذا اللمح الذكى لحقيقة الخير والشر ، وإبراز طبيعة القيم الإنسانية التى تصلح لأن تكون دستورا دقيقا تسير عليه الحياة فى اتجاه إيجابى فى معظم الأحيان . ذلك إذا استبعدنا تلك المواقف الانهزامية التى قد تدفع الشاعر إلى الانسلاخ من القبيلة جريا وراء لذة يومه ، أو بحثا عن متعته الطارئة فى حانة خمره .

وإذا صح لنا أن نعتد بتأملات الإنسان فى عالمه وسيلة إلى رؤيته وفلسفته استطعنا أن نرصد من هذه التأملات صورا كثيرة ازدحمت بها دواوين شعراء الجاهلية ، وغصت بها كتب المختارات الشعرية ، التى تطرح علينا - على سبيل المثال لا الحصر - كما من فن الحكم يعرض لنا المناهج الأخلاقية التى أصل لها أناس من أبناء ذلك المجتمع، ابتداء من منهج حاتم الطائى الذى أصبح مضرب المثل فى كرمه وحسن خلقه ، حتى قال رسول الله صلى الله عليه وسلم لابنته سفانة حين استمع منها إلى ما كان من سلوك أبيها : إن هذا سلوك المؤمن ، وهو ما حكى منه حاتم جوانب تفصيلية فى شعره ، إذا أردنا الإشارة إلى بعض منها وجدناها كامنة فى مثل قوله عن إعانته للضعفاء ونصرته لمن لا نصير له ولا عصبة تحميه :

---

(١) تراجع دراسة نبيل راغب حول التفسير العلمى للأدب فى تناوله لصلة كل علم من العلوم الفلسفية بالأدب .

أمـــاوىَّ إنـىَ رُبُّ واحـــدِ أمِّهِ

أجرْتُ فلاَ قتلٌ عليه ولاَ أسر[1]

بل يتجاوز فلسفة القوة المطلقة التى ظلت قاعدة الحياة الجاهلية منذ رصدها عمرو مهددا متوعدا فى بيته المشهور:

ألا لا يـجـــهَلَنْ أحـــدٌ عـلـيـنـا

فـنـجـــهلَ فـــوقَ جَهْلِ الجَاهـلـينَا

وروج لها عنترة على مستوى حسه الفردى وانتمائه الطبقى :

فـــإذا ظُلِمْتُ فـــإنَّ ظُلْمِىَ باسـلٌ

مـــــرٌّ مُذَاقَـــتُه كَطعْمِ الـعَلْـقَمِ

وأصّل لها زهير فى أبواب حكمته حين دعا إلى ضرورة ترجيح القوة وامتلاك القدرة على رد الظلم لضمان معايشة القوم من منطلق عزة النفس :

ومن لم يذُدْ عَنْ حَوضِه بســلاحـه

يُهَدَّمْ ومـن لا يَظْلـم الـنـاسَ يُظْلمَ

فإذا بحاتم يتجاوز بسلوكه هذا كله ، وعندئذ يطرح فلسفة أخرى له تبدو متميزة تميزه فى كرمه ، فإذا ما أصابه اللوم بسبب من إسرافه فيه راح يؤكد :

ولا أظلمُ ابنَ العم إن كان إخوتى

شـهـوداً وقـد أودْى بإخوته الدهر

كما راح يسجل طبيعةَ اللوم وضرورة تجاوزه له ورفضه إياه قائلا :

---

(١) ديوانه ، الروائع ١ / ٤٨٠ .

فـقدْمـاً عَصَيْتُ العَاذلاتِ وسُلِّطت

عَلىَ مُصْطفىَ مَالِى أنامِلىَ العـشْرُ

وإلى جانب هذا لم يكن ليتوقف عند تسجيل حسه الحضارى الذى تجاوز به سلوكيات شعراء عصره ، فإذا هو يغض النظرعن النساء ، ولا يقبل أن يسترق السمع إليهن ، استكمالا لصورة الأمان التى يطمئن جاره إليها إذا ما وقع فى جواره :

وما ضرَّ جاراً يا ابنةَ العَم فاعلمى

يـجـاورُنى ألا يـكـون لـه سـتـر

بعـينى عن جـارات قـومى غـفلةٌ

وفى السمع منى عن حديثهم وقر

وإذا هو يتعامل بحساسية مفرطة إزاء من يسأله العطاء فيوزع موقفه بين أمور ثلاثة تبدو مشروطة بسماحة نفسه وبشاشته إزاء عطاء السائل :

أمـــاوىَّ إنـىَّ لا أقـــولُ لِسَائـل

إذا جاءَ يوما : حلٌ فى مالنا نَذْرُ

أمـــاوِىّ : إمـــا مـــانـعٌ فَمُبَيِّنٌ

وإمـــا عـطـاءٌ لا يُنَهْنِـهُه الـزَّجْرُ

فإذا منع فلابد له أن يكشف لسائله سبب منعه حين لا يجد شيئا يعطيه إياه مطلقا، وإذا وجد لديه اليسير أعطى منه وربما أعطاه كله، فإذا ما أعطى بدا عطاؤه غير مصحوب بمن ولا أذى ، وهى أنماط سلوكية متميزة فى طرح مقاييس الفلسفة الأخلاقية للشاعر ، وما أظنها تدور إلا فى إطار قيمة الخير التى تتسق - بعد ذلك - تماما مع القيم الإسلامية الجديدة .

وتجاوزا لفلسفة حاتم إلى رصيد الحكم الجاهلية نجد حلقة الفلسفة الأخلاقية تبدو مطروحة من خلالها ، سواء أوردت على مستوى الأبيات المفردة المتناثرة فى ثنايا

القصائد، وهى كثيرة كثرة القصائد الجاهلية ذاتها ، أم كانت لوحات تقريرية كاملة تحكى قصة الإنسان فى علاقته بواقعه ومجتمعه ، ابتداء من ظاهرة استكشاف الإنسان لنفسه، أو تعرف الآخرين عليه ، أو تعمقه هو فى فهمه للآخرين ، ولو بعد حين ، إذا أخذنا- مثلا- بقول زهير :

ومهما تكن عند امرئ من خليقة

وإن خالها تَخْفَى على الناس تُعْلَمَ

أو قول ذى الإصبع العدوانى وهو بصدد عتاب ابن عم له :

كل امرىءٍ راجعٌ يوماً لشيمته

وإن تخالقَ أخلاقاً إلى حين

وتظل الحكم المطروحة فى مجموعات الأبيات بمثابة صورة متماسكة البناء ، تحكى الطبائع الأخلاقية التى ملأت البيئة بين الواقع والمثال ، ذلك أن الحكمة - وهذا بديهى - قد تتجاوز مستوى حقائق الواقع المعاش لتصور - بمنطق القوة لا الفعل - ما يمكن أن يقع أو - بمعنى أدق - ما يجب أن يكون عليه السلوك البشرى ، ولذا تتعدد مقومات العرض الحكمى وتتنوع مادته على نحو قول علقمة :

بل كلُّ قومٍ وإن عزُّوا وأن كثروا

عريفهم بأثافي الشرِّ مرجومُ

والحمدُ لا يُشْترى إلا له ثَمَنٌ

مما يضِنُّ به الأقوامُ معلومُ

والجودُ نافيةٌ للمال مَهْلَكةٌ

والبخلُ باقٍ لأهليه ومَذْمُومُ

والمالُ صُوفُ قَرارٍ يلعبونَ به

على نَقادته وافٍ وَمَجْلومُ

ومطعَمُ الغُنْم يومَ الغُنْم مُطعمُه

أنيٌ تَوجّهَ والمحرومُ محْرُومُ

والجهلُ ذوُ عَرَضٍ لا يُسْتَراد له

والحلمُ آونةً في الناس مَعْدُومُ

ومن تعرَّض للغربان يزْجُرُهَا

علىَ سلامته لابدَّ مشئومَ

وكلُّ حصْنٍ وإن طالتْ سلامتُهُ

على دعائمه لابُدَّ مَهْدُوم[1]

فهل يدير الشاعر حواره الحكمى إلا حول تفسيره لما يراه من معانى الحمد والجود، والبخل والمال والحرمان ، والجهل ، والحلم ، والتطير والتفاؤل ، وحتمية القدر الذى يلتقى معه صراحة كعب بن زهير فى قوله المشهور :

كلُّ ابن أنثى وإن طالت سلامتُهُ

يوماً على آلة حدباء محمول

وهو ما طرحه من قبله أبوه على نفس المستوى الفكرى ، وعلى غرار القاسم المشترك بين الجاهليين من الحكماء وغيرهم :

ومن هابَ أسبابَ المنيَّةِ يَلْقَها

وإن رامَ أسبابَ السَّماءِ بِسُلَّمِ

(١) المفضليات ٤٠١ .

وتتعدد أشباه هذه اللوحات الحكمية ، وكأنها تصبح مجالا لتبارى شعراء العصر ، أليست هى المجال الأول لطرح خلاصة احتكاك الشاعر بالحياة والمجتمع ، وهى خلاصة فكره ، ورصد لطبائع علاقاته ، ولذا أصبحت ضمن القاسم المشترك الذى طرح منه زهير جانبا فى رصد حكمه في ختام معلقته :

ومن لمْ يذُد عنْ حوضه بسلاحه
يُهدَّم ومَنْ لمْ يَظْلم الناسَ يُظلمِ
ومن يجْعَل المعروفَ من دون عِرْضه
يفرْهُ ومن لا يتَّقِ الشتْم يُشتَمِ
ومن لا يُصانعْ فى أمورٍ كثيرة
يُضَرَّسْ بأنيابٍ ويُوطأْ بمَنْسِمِ

ويكاد هذا الاتجاه يشيع بين حكماء العصر من الشعراء ، ليصبح محورا لفلسفتهم ومجالا خصبا لطرح نتاج تلك التجارب على نحو ما نلتمسه لدى المثقب العبدى فى قوله، وقد ارتدى ثوب الناصح الموجه والمرشد من ذوى الخبرة والتجربة حين تعجبه صنعته كما أعجبته تجاربه :

لا تقولنَّ إذا ا لمْ تُردْ
أنْ تُتمَّ الوَعدَ فى شىءٍ «نَعَمْ»
حَسَنٌ قول «نعم» مِنْ بَعد «لا»
وقبيحُ قولُ «لا» بعدَ «نَعم»
إن «لا» بعد «نعم» فاحِشَةٌ
فبـ «لا» فابدأْ إذا خِفْتَ النَّدَمْ

فـإذا قلتَ «نعم» فـاصـبرْ لهـا

بـنـجـــاح الـقـــول إن الخُلْفَ ذَمْ

واعـلـمَ انَّ الـذَّم نـقـصٌ لـلـفَتـىَ

ومـــــتـــىَ لا يـتـــقِ الـذَّمَّ يُذَمْ

أكـــــرمُ الجَارَ وأرعَىَ حـــــقَه

إن عـــرفـــان الـفـــتـىَ الحـقَّ كَرَمْ

أنـا بَيـــــتْي مـن مَعَدٍّ فـي الـذُّرىَ

ولـيَ الـهــــــامَةُ والـفَرْعُ الأشَم

لا تـرانـى راتـعـــاً فـي مَجْلـسٍ

فى لحُوُم الـنّاس كـالـسـبـع الـضَّرِمْ

إن شــــــرَّ الـنَّاس مَنْ يَكْشِرُ لـــى

حينَ يـلـقـــانـى وإن غـــبـتُ شَتَمْ

وكـــــلامٍ سـيءٍ قـــــد وَقَــــرَتْ

أذُنُى عـنْه ومـــــا بـــى مـــن صَمَمْ

فـــــتـــــعــــــزَّيْتُ خَشَاةَ أنْ يَرىَ

جـــــــاهـــلٌ أنّى كَمَا كَانَ زَعَمْ

ولـبَعْضُ الـصَّفْـحِ والإعـــراضِ عَنْ

ذى الخـنـا أبـقـىَ وإنْ كَانَ ظَلَمْ[1]

(١) المفضليات ٢٩٣ - ٢٩٤ .

فإذا الرجل يرسم فى تفاصيل لوحة حكمه ذلك النموذج المثالى الذى يرى من منظوره أسس العلاقات الاجتماعية وأصولها ، بعيدا عن قبح المواجهة أو النفاق والمخادعة ، وإن بدا إعجابه ببراعته اللغوية شديد الوضوح فى توزيع ردود الفعل حول القبول والرفض فى استخدامه المتكرر لكلمتى «نعم» و «لا» ، ولكنه أراد منها الخلاص إلى إرضاء الناس بعيدا عن عالم الزيف أو التزلف أو المداهنة ، والمداجاة ، بما يكفى لضمان تجنب ذم الناس ، ليضيف إلى الموقف أبعادا أخرى ، من خلال دقة إحساسه ، ورفضه لمنطق الذم فى ذاته ، إلى تسجيل رؤيته لحق الجوار ، إلى رعاية حقوق الناس وفضيلة العودة إلى الحق ، والحرص على شرف الأنساب ، وأصالة الانتماء من خلال انضباط السلوك وحسن توجيهه دون قصد إلى النيل من شرف هذا أو سمعة ذاك ، وهو ما يراه بغيضا فى الإنسان حين يلقى أخاه فيكشر له ، أو يسبه فى غيبته ، أو يطيل السمع إلى الخبيث من القول ، إلى جانب ما يتوج به رؤيته الأخلاقية حول ضرورة الصفح، والاستعانة بالإعراض عن المخطئ ، والتجاوز عن السفهاء من الناس حتى وإن أحس منهم ظلما ..

ويظل هذا الإيقاع الحكمى مسيطرا على القصيدة الجاهلية ، ومعه يظل حرص الشاعر قائما حول التأصيل لموقفه ، وعرض خلاصة خبرته وتجاربه ، وربما بخل برصدها فى شعره ، إلا أن تكون نصائح لأقرب الناس إليه ، وعندئذ يرتدى ثوب الأب الموجه ، والناصح الأمين على منهج عمرو بن الأهتم فى قوله[1] :

لقد أوصَيْتُ رِبْعِيَّ بنَ عَمرٍو ... إذا حزَبتْ عشيرَتَك الأمورُ
بأن لا تُفْسِدَنْ ما قَدْ سَعَيْنا ... وحفظ السَورة العُلْيَا كبيرُ
وأنَّ المجدَ أوَّلُهُ وُعُور ... ومصدَرُ رغيه كَرَمٌ وَخيرُ
وإنكَ لنْ تنالَ المجدَ حتى ... تجودَ بما يضنُّ به الضَّميرُ
بنفسِكَ أو بِمالك فى أمورٍ ... يهابُ رُكُوبَها الوَرِعُ الدَّثُورَ
وجارِى لا تُهِينَنَّهُ وضَيْفى ... إذاَ أمسىَ وراءَ البيتِ كُورُ
يؤوبُ إليكَ أشعثَ جرفته ... عَوَانُ لا يُنَهْنِهُهَا الفُتُور

(١) المفضليات ٤٠٩ .

أصـــبْهُ إليـكَ أشْعثَ جـــرفـتـــه عـلـيـكَ فـــإن مـنـطـقَهُ يَسِيـــرُ
وإنَّ مـن الـصَّدِيـق عـلـيـكَ ضِـغـنـاً بـدا لِيَ إنَّنـى رجـلٌ بَصِـــيـــرُ
بـأدْواءِ الـرِّجــال إذا الـتقَـــيْنَا ومـــا تُخْفِى مـن الحَسَكِ الـصُّدور
فـــإنْ رفَعُوا الأعِنَّةَ فـــارفَعَنْهـــا إلـى الـعُلـيَا وأنـتَ بهـــا جَديـرُ
وأنْ جَهـــدوا عـلـيـك فـــلا تَهَبْهُم وجـــاهِدهُم إذا حَمِـى الـقَتـيـــر
فـــأنْ قَصَدُوا لمـــرِّ الحـقِّ فـــاقْصِد وأن جـــارُوا فَجُر حـــتـىٰ يَصِيـــرُوا

وكأن الشاعر يرصد خلاصة تجاربه ليرسم منها لابنه منهجا فى حياته ويصوغ فى حياته علاقاته مع الناس من حوله ، من خلال القيم التى فرضتهاعليه الحياة حين خبرها ، وتعمقها ، فأراد لابنه الخير كله فى أن يحتفظ بأصالة نسبه ، ومكانته بين الناس ، وأن يدرك حقيقة المجد وصعوبة الطريق إليه ، إلى جانب ما شاع بين الكرماء من واجب حماية الجار ، وضرورة إكرام الضيف ، ومراعاة حقوق الصداقة ، وعدم المبادأة بالعدوان ، والاحتفاظ بالعدة والقوة لضمان البقاء دون جهالة ولا عدوان ..

ومع هذا لا يختفى التلون بين طبائع لوحات الحكم انطلاقاً من تلك الفروق الفردية المميزة لكل شاعر من ناحية ، ثم طبيعة المعايشة لفئة معينة أو الرضا عن نظام خاص أو التمرد عليه من ناحية أخرى ، على نحو ما نجد من فن الحكمة عند الشعراء الصعاليك ، وكيف أخذ شكلا خاصا يعكس - أول ما يعكس - طبيعة حياتهم الاقتصادية ، ومنطق رؤيتهم لمشكلات الوجود من منظور الفقر والغنى إذا ما أخذنا بالأبيات المشهورة لعروة بن الورد على لغة الخطاب لزوجته :

ذَرِينـى لـلـغِنَى أســـعَى فـــإنِىٌ رأيتُ الـنـاس شُرُهم الـفـــقـيـــرُ
وأدنـــاهُم وأهـونُهـم عـلـيـــه وإن أمـــسَى لـه نَسَبٌ وخـــيـــر
يـبـــاعـــده الـقـــريـب وتـزدريـه حليلـتـه وينـهـره الـصـغـيـر
ويمسى ذو الـغـنـى ولـه جـــلالٌ يـكـاد فُؤادُ لاقـــيــه يَطـيـــر
قـــلـيـــلٌ ذنْبُه والـــذنـب جـــمٌّ ولــكـــنْ لــلغـــنـــىَ ربٌ غَفَوُر

وخلاصة الرؤية الموجزة لهذه العلاقة بين فن الحكمة لدى الشاعر القديم وبين الفلسفة قد تسمح لنا باعتبار هذه الحكم بمثابة مدخل من مداخل فلسفته ، مما يعكس قوة خضوعه لحقيقة الوجود ، أو خوفه الدائب من فكرة العدم ، ويدفعه إلى الاستسلام أمام ما هو حتمي أو غيبي أو مجهول ، فهو يعيش فى إطارين : أحدهما محسوس يلمسه ويدركه ويجيد التعبير عنه ، ويبدو واحدا من فرسان ميدانه ، على مستوى فلسفة العلاقات الاجتماعية كما رأينا .

والثانى : غيبى قدرى لا يدركه بحواسه ، ويظل مرهونا باستسلامه وخضوعه المطلق له ، مما يدفعه إلى التوتر والقلق المستمر ، وخاصة إذا استطاع الاقتراب من قضية الإنسان ، أو مشكلة المصير ، أو الإلحاح على البحث وراء الحقيقة حين تتراءى له بعيدة الآماد .

وربما ظلت اللوحات الحكمية مرتبطة بصورة جوهرية بتصور الشاعر الجاهلى لفكرة الدهر التى ألحت عليه ، وإن تكررت مسمياتها بين زمن وليال وأيام ، وغير ذلك ، إلا أن جوهرها ظل ثابتا ، كما ظل تكرار الحوار حولها دالا على تشابه الإيقاع النفسى العام إزاء المعنوى المجهول الذى تحمله ألغاز الدهر المتعددة ، فكان تقلب إيقاع الدهر بمثابة الضربة القاصمة للإنسان لابد أن يستسلم لها على منهج حاتم الطائي فى قوله :

لبِسْنَا صُروفَ الدهر ليناً وغِلْظةً
وكُلاً سَقَانَاهُ بكَأْسَيْهِما الدَّهْرُ

فما زادَنَا بَغْياً على ذى قَرابةٍ
غِنانَا ولا أَزْرىَ بأحْسَابِنا الفَقْرُ

غنِينَا زَمَانَا بالتَّصَعلُكِ والغِنىَ
كماَ الدَّهرُ فى أيّامه العُسْرُ واليُسْرُ

ومع هذا فهو يظل دائرا مع الدهر فى إطار علاقة المتوجس الحذر ، الذى لا يأمن غدره ، بل تراوده المخاوف وإن بدا غنيا ، ولكنه يأبى الظلم ويرفضه من أعماق نفسه :

ولا أظلمُ ابن العم إن كـان إخـوتى

شـهـودا وقـد أودى بإخـوته الدهر

وكأن الشاعر يعبر عن طراز خاص من التجارب يغلفه ذلك الإحساس العام بالعدمية التى يحاول أن يصطرع معها ، ولكنه يدرك منذ البداية أنه مستسلم وخاضع لها بالضرورة .

ومن خلال هذا العرض السريع يمكن إدراك تلك الحقيقة حول جوهر التداخل المعرفى بين المادة الفلسفية والمادة الشعرية ، وتتأكد حتمية ذلك التداخل بينهما من منطق الجدل المستمر بين الذات وموضوعها . فلا شك أن نتاج تلك الجدلية سينتهى إلى طرح فلسفى للموقف يعبر عنه الفيلسوف بأسلوبه ومناهجه ، ويظل عند الشاعر قابعا فى إبداعه وصوره وتعابيره .

وتزداد هذه الحقيقة وضوحا من خلال الفلاسفة الشعراء أو النقاد ابتداء فى ذلك من انشغال أفلاطون أو أرسطو بفن الشعر وبالشعراء فيما اتخذه أفلاطون ذريعة لطرد الشعراء من جمهوريته خلال إما لتشويههم الأشياء ، أو لتلاعبهم بانفعالات الشباب ومشاعرهم ، ومساعدتهم بذلك على نشر الرذيلة ، أو فيما عرض له أرسطو من تحليلات للأفعال والأخلاق فى فن المأساة ، أو فيما صوره من انفراج عاطفتى الشفقة أو الرحمة والخوف، وكأنه يجمع بين الأبعاد العقلية والانفعالية أى بين مادة الشاعر والفيلسوف معا.

وعلى طريقة كبار المتفلسفة تأتى رسالة المعلم الثانى الفارابى فى قوانين صناعة الشعراء حين يتحدث عن الألفاظ وعن المحاكاة وأصناف الأشعار والمسائل الأخلاقية ، وما نسب من الأقاويل إلى الحكيم أرسطو ، وكأن الرجل يدلى يدلوه فى الفلسفة والشعر دعماً لهذا التداخل بين مادتهما ليقول «فهذه قوانين كلية ينتفع بها فى إحاطة العلم بصناعة الشعراء ، ويمكن استقصاء القول فى كثير منها ، إلا أن الاستقصاء فى مثل هذه الصناعة يذهب بالإنسان فى نوع واحد من الصناعة ،وفى جهة واحدة ، ويشغله عن الأنواع والجهات الأخرى» [(١)] .

---

(١) فن الشعر لأرسطاطاليس ٢٠٥ .

ثم تأتى مقولات أبى على الحسين بن سينا فى كتابه «الشفاء» عن فن الشعر والصيغ الشعرية ، وأصناف الأشعار ، وطبيعة المحاكاة فيها ، والأغراض الكلية ، ونوعيات التشبيه ، والمطابقة ، وحسن ترتيب الشعر وأجزاء الكلام ، وقسمة الألفاظ وموافقتها لأنواع الشعر ووجوه تقصير الشاعر . وهو أيضا يسجل ضربا من هذا التداخل المعرفى بين مادة الفيلسوف ومادة الشاعر ، وهو ما يتكرر ظهوره عند أبى الوليد بن رشد حين يقدم على تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، فيتوقف عند التكلم فى صناعة الشعر ، وأنواع الأشعار وتصنيفها بين مدح وهجاء ، والتوقف عند طبيعة المحاكاة فيه ، وتوزيع الشعراء بين المطابقة والتحسين والتقبيح (١) .

ثم يعقب ذلك توقفه الخاص عند صناعة المديح وتعلمها ، وطبيعة أوزانها ، أو ما أسماه بباب الكيفية الذى أكمله بحديثه عن باب الكمية فيها ، ولديه عرض واف حول الموضوعات والخواتيم وأنواع الاستدلالات ، وترجيح تشبيهات معينة لبعض الشعراء ، وتفصيل الإجادة فى القصص حين يستقصى وصف الشئ أو القضية التى يتناولها تصويرا ، وهو بذلك يستكمل حلقة المشاركة الفعلية بين هذه المواد المتداخلة فكرا وفنا .

وامتدادا لطرح الفكرة ، راستكمالا لصورتها التاريخية ينبغى التعرض لما بعد شعر الجاهلية من تداخل بين مصادر الفكر فى القصيدة ، وأظنها منطقة طرقت كثيرا فى الدراسات الأدبية ، فما أكثر حوارنا حول ثنائية الفكر لدى الشاعر مع عصر الإسلام ، ولكن دون جنوح واضح إلى الحس الفلسفى ، فأمام وضوح الأحكام وقواعد التشريع يسير المجتمع الإسلامى فى اتجاه واحد أساسة الكتاب وسنة الرسول صلى الله عليه وسلم . ولكنا نعود فنحتاج إلى الحديث مرة أخرى عن هذا التداخل مع تعدد الجداول الفكرية للشاعر بين حس جاهلى وإسلامى وأموى على ما فى هذا الأموى من مؤثرات سياسية أو حضارية تنوعت مصادرها ، وتعددت صور تأثيرها ، وتعقدت مجالسها ومناظراتها على نحو ما كان من اعتزال واصل بن عطاء مجلس الحسن البصرى إلى ما انتشر من ظاهرة الانقسام الفكرى على المستويين السياسى والدينى مما ترك القسمة فى العصر واضحة بين ثمان من الفرق الكبرى ، ناهيك عن فروعها الداخلية التى يصعب الحديث عنها لكثرتها بين الخوارج ، والشيعة ، والزبيريين والأمويين ، والمرجئة ، والجبرية ، والقدرية ،

(١) نفسه ٢٠٦ .

والمعتزلة، والزهاد ، وهى قسمة توحى بضرورة تداخل الحس الفلسفى إن لم يكن اعترافا بتغلبه على ما سواه من أنماط الفكر لدى أقطاب هذا العصر[1] .

وتجاوزاً لزحام الحوارات وكثرة المادة العلمية المطروحة حول فكر هذه الفترة نلتقى على نفس النحو من السرعة أيضا مع الأبعاد الفلسفية بين الزهاد والمتصوفة من الشعراء العباسيين ، ويمكن أن نعتد بموقف أبى العتاهية زاهدا حين نجده يطرح فكره فى إطار فلسفى متميز إذ كان ينصرف فيه عن الصنعة الشعرية بتجاوزاته الكثيرة التى تكشف حرصه وميله إلى البساطة والوضوح والسهولة والتقريرية والمباشرة ، وكأن الرجل لم يشأ أن يغوص وراء فلسفات مترجمة من فارسية أو يونانية ، وما كان له أن يعكس من تأثره بهذه أو تلك على النحو الذى اتهم به فى زهده .

وخروجا من دائرة الاتهام هذه يظل موقف أبى العتاهية شديد الدلالة على صفاء الزاهد وكذا نقاء فكره حين يتوحد مصدره ، وعندئذ يحرص على أداء دوره تجاه نفسه وكذا إزاء شباب بيئته ، الأمر الذى انعكس فيما طرحه شعره من أبعاد فكرية حول سلوك الزهاد ، دون خضوع لمنطق الزرادشتية أو المزدكية أو المانوية أو غير ذلك من المذاهب الفارسية القديمة ، فلم يقع الشاعر فى دائرة القول بالإثنينية ولا بالتثليث المسيحى ، وإنما شغلته بالدرجة الأولى قضية الوحدانية الخالصة للذات العليا فبدا المنظور الفكرى الذى يظل محصورا فى دائرة الفكر الإسلامى أو فلسفة الإسلاميين حول اعتماد الدين على الوحى الإلهى ، وبذا يظل أبو العتاهية شديد الانتماء إلى هذه المدرسة الفكرية التى «اتخذت من الإسلام وجهة وغاية وموضوعاً ومنهجا ، فالتزمت به عقيدة وتشريعا وأخلاقا » [2] .

كما ظل الشاعر يدور فى إطار السمات العامة لهذا الفكر فى محددودية طرح القضايا حول مشكلات ما وراء الطبيعة على أساس أن الوحى الإلهى قد تكفل بشرحها وبيانها ، ومع هذا فقد تكرر كثيرا دفع القرآن الكريم للمسلمين إلى التفلسف حين جعلهم

---

(١) لمزيد من تفاصيل الحوار حول الفرق يراجع كتاب النعمان القاضى وكتاب اتجاهات الشعر الأموى لصلاح الهادى ، وتاريخ الشعوب الإسلامية لبروكلمان ، وفى الأدب الأسلامى والأموى لعبد القادر القط وكتابنا أشكال الصراع فى القصيدة العربية (الجزء الثانى) .

(٢) المدرسة الفلسفية فى الإسلام (محمد إبراهيم الفيومى) ص ٣٤ ، وانظر اتهامات زهد أبى العتاهية فى حديث الأربعاء للدكتور طه وأسطورة الزهد للدكتور الكفراوى .

يطرحون الأسئلة وينتظرون الإجابة لتحصيل المعارف الكافية للمعرفة الحقة لله ، والتدبر فى الكون الطبيعى - أى فى عالم الشهادة - والتسليم بمقومات الغيب فى عالم الغيب ، فكانت إجابات القرآن حاسمة مهدئة للإثارة النفسية والعقلية ، حيث بين القرآن الحق فى مشكلة الألوهية ، وما يتبع ذلك من مغيبات ، إلى الحث على التدبر فى مجالات الطبيعة وقوى الكون المتعددة ، إلى البحث والنظر المتأمل فى ملكوت النفس وعالمها ودلائل عظمة الخالق سبحانه . ولعل فى شعر عصر صدر الاسلام يا يدعم رؤية هذه الحقائق لدى الشعراء من تناولهم للمعانى الدينية ، وإلحاحهم على تكثيفها فى بنية القصيدة حتى ليصبح المعجم الإسلامى سيد المعاجم فى مادته التقريرية والتصورية ، وهنا تتفرع مصادر المؤثر الإسلامى بين مادة نصية قرآنية يأخذ بتوظيفها فى طرح العبرة والعظة ، أو الإكثار من الأحاديث حول الشعائر الإسلامية والعبادات وطبائع السلوك الدينى ، وكلها تلتقى فى بوتقة هذا المعجم الموحد الذى صدرت عنه أصلا [1] .

وكثيرة هى أحاديث الزهاد حول هذا الحوار الكونى بين الشاعر وعالمه وخاصة إذا وزع هذا العالم بين دنيا زائلة ، يزهد فيها وينصرف عن خدعها وفتنتها ، وبين آخرة باقية يرجوها وينتظر فيها نمط الحياة الخالدة التى لا يعرف لها انتهاء .

وكأن الشاعر راح يجمع فى مرارة موقفه من الكائنات والكون والغيبيات والمسلمات فى آن واحد ، فها هى قضية المصير والأرزاق تدفعه دفعا إلى المزيد من التأمل فى فلسفة الموت، أو حديث النفس إزاء الكونيات وما وراءها من أسرار وغموض.

وعوداً على بدء تتراءى لنا الفلسفة بمعنى حب الحكمة أو الإصرار على البحث عنها شديدة القرب من شعرنا القديم ، ودليل ذلك شواهدنا التى تزدحم بها دواوين شعرائه ، فإذا كانت تعنى البحث عن الحقيقة باعتبار هذا البحث قاسما مشتركا بينها فى جميع أدوارها ، فسيظل الدافع إلى ذلك البحث مرتبطا بمعرفة النفس وتأمل ما حولها من عناصر الوجود ، والتفاعل مع القضايا ومحاولات التعليل لها والتفسير، وكل حوار يندرج فى إطار البحث المتصل والدائب عن جوهر الحقيقة وغاية الحكمة .

ومعنى هذا أن المحاور الحكمية أو الباحثة عن الحقيقة لابد أن تظل قاسما مشتركا بين الشاعر والفيلسوف تقرب بينهما فى الاتجاهات ، ومن ثم تبدو مداخل الشعر هى مداخل الفلسفة تقريباً ، فإذا ما أخذنا بتحديدها فى إطار المدخل الجمالى أو الشكلى ،

(١) أبعاد المؤثر الإسلامى فى القصيدة العربية للمؤلف .

أو المدخل الأخلاقى أو القيمى أو المدخل الأسطورى أو الشعائرى أو المدخل الاجتماعى الذى يعنى بمنطقة الجدل الفعلى بين الذات وموضوعها ، وكأنها من خلال كل هذا تزيد الموقف وضوحاً وجلاءً بما يطرحه أيضا ذلك النقد الفلسفى[1] .

ومع الاطمئنان إلى تمام التداخل فى الأطر المعرفية بين الفيلسوف والأديب يظل المدخل الجمالى بينهما بمثابة منطقة التقاء يستدل بها على حتمية هذا اللقاء وكأن الشعر كله يكاد يتحول إلى شاهد على هذا التفاعل من خلال هذا المدخل ، فما كان الشعر أصلا إلا صياغة جمالية هادفة إلى المتعة أو التثقيف والتعليم ، وما كان بحث الفيلسوف فى علم الجمال إلا عن الغائيات الكائنية وراء قيمة الجمال فى صورتها الفلسفية .

واستكمالا لهذه الصورة من الطرح النظرى للقضية يظل السؤال قائما حول إمكانية أن يتحول الشاعر إلى فيلسوف أو أن نصف الفيلسوف بالشاعرية ، وهو ما يمكن أن يكون نتاجا طبيعيا للحوار السابق حول التداخل المعرفى بين مادة كل منهما ، فلم تعرف العلوم ذلك الانعزال المطلق الذى يفصلها عن بعضها البعض فصلا تاما ، ولم تتحول المعرفة فى صورتها الفلسفية أو الأدبية إلى جزر متباعدة يصعب بينها اللقاء أو التواصل.

ومن هنا كان يحسن أن ينفصل هذا المبحث عن سابقه وإن بدا مكملا له أو ربما مثل إحدى نتائجه الكبرى التى تخلص بنا إلى إصدار الحكم أو رفضه من خلال هذا التداخل الذى رأينا إرهاصاته واردة فى العصور الأولى للحركة الأدبية . فإذا ما تجاوزنا تلك العصور إلى عصور التدوين والترجمة وزحام الفكر فى العصر العباسى وكثرة المدارس فى كل مناحى الحياة الفكرية ، وجدنا المؤثرات الفلسفية تطرح نفسها فى شعر الشاعر جنبا إلى جنب مع بقية مصادر ثقافته بل ربما زادت عليها بحكم ضجيج البيئة بهذا الفكر المترجم الذى قامت عليه دار الحكمة فى عهد الرشيد ثم المأمون فى اتخاذه من الاعتزال مذهبا رسميا للخلافة العباسية .

وهنا يبقى من حقنا أن نتأمل دواوين الشعراء فى عصور الفتن سواء منها الفتن السياسية أو الفكرية أو الدينية بصفة خاصة ، وكأن الشاعر العباسى قد استطاع تحويل

---

(١) نقد الشعر (للدكتور محمود الربيعى) ١٩ ، ٢٣ ، ٢٧ .

الفتنة السياسية إلى حديث حكمى يستقصى به رصيد الحقد فى النفس البشرية فراح يعلق على فتنة الأمين والمأمون قائلا :

من رأى الناس له الفضل عليهم حسدوه
مثلما حسد القائم بالملك أخوه ..

وكأن الحكمة تصبح مطلبا لدى الشعراء بحكم رصيدها القديم لديهم من ناحية ، ثم بحكم ما أضافته إليها الثقافات المترجمة ، ومنها حكمة الهنود أو اليونان من ناحية أخرى . وبذلك ازداد إلحاح الشاعر على باب الحكم الذى أفسح له المجال فى شعره ليكون مقدمة للقصيدة عند أبى تمام حينا أو عند علی بن الجهم فى كثير من الأحيان ، بالإضافة إلى موضوعها الطبيعى على مستوى الأبيات المتناثرة فى قصائد الشعراء .. ويظل الخلاف قائما حول هذا الكم الحكمى المطروح فى القصائد والذى ربما غلب عليها غلبته على عقلية الشاعر ذاته ، وإلا ما وصف القدماء أبا تمام والمتنبى بأنهما حكيمان والشاعر البحترى .

ونادرة هى القصيدة العربية التى تخلو من لوحات الحكمة فى أى موضوع من موضوعاتها . فمنذ أن بدأ أبو ذؤيب الهذلى الحوار حول فلسفة الموت وقضية المصير منذ الجاهلية وجد الشاعر العباسى المجال مفتوحا أمام سعة فكره ليناقش القضية من منظور فلسفى يتجاوز حدود رثاء الميت إلى تبين ما وراء ظاهرة الموت ذاتها من حكمة وفلسفة ، على نحو ما عرض له ابن الرومى فى تناوله لهذا الموقف فى قوله :

قَدْ قُلْتُ إذْ مَدَحَوُا الحياةَ فأكْثَروا
للموتِ ألفُ فَضيلةٍ لا تُعْرَفُ
فيه أمانُ لِقائه بِلقَائه
وفراقُ كلّ مُعَاشِرٍ لا يُنْصِفُ

وإذا بالتكوين الفكرى للشعراء لا يخلو من هذا العمق الفلسفى حتى أمكن تصنيف مذاهبهم التى يدينون بها من هذه الزاوية إذا قلنا بإرجاء أبى نواس وإصراره على المناداة بفلسفة العفو الإلهى :

فَقُل لمن يدَّعى فى العِلْم فَلْسَفَةً

علمتَ شيئاً وغابَتْ عنكَ أشْيَاءُ

لا تحظرِ العَفْوَ إن كنتَ امرءاً حَرِجًا

فإنَّ حظرَكَه بالدِّين إزراءُ

أو مثل ما ردده بشار من حسه الجبرى الذى رصد منه جوانب فى شعره :

خُلِقْتُ على ما فىَّ غيرَ مُخَيَّرٍ

هواىَ ولوْ خُيِّرتُ كنتُ المهَذَّبا

أريدُ فلا أُعطى وأُعطى ولَمْ أُردْ

ويقصُر علمى أنَ أنال المُغَيَّبا

وعودة إلى أخبار الشعراء تعكس لنا موقف بشار من التزاحم على المعرفة بتلك المذاهب الفلسفية ومجادلة أهلها حتى غضب منه واصل وتمنى أن يوجد من يقتله ، فإذا ما شكاه إلى أبيه وأجابه بأن ليس على الأعمى حرج كان رد أبيه بُرْدٍ أشد غيظا لواصل من صفاقة بشار وعنف جدله .

ويشيع الطابع شيوع المذهب الكلامى فى العصر ولا يتورع الشاعر من التصريح بالجدل فى شعره [1] ، كما يتردد صدى المذاهب الكلامية فى هذا الجدل من خلال الموضوعات الشعرية المعالجة على ألسنة الشعراء [2] وبذا يتكرر الموقف عند غير بشار، إذ يخوض الشاعر معركة المذاهب الفلسفية مرة من خلال اقتناعه بواحد منها ، وعندها يبدو ملتزما على طريقة الشعراء الأمويين من أهل الفرق ممن اتخذوا من هذا الالتزام منطقا أساسيا يدور على أساس منه إرضاء الخليفة ، فهو يسير مذهبيا إلى حيث تسير الخلافة على طريقة البحترى حين قال عن أهل السنة فبدا وقتها معتزليا :

---

(١) الموشح ٥٦٢ .

(٢) انظر جوهر الكنز ٣٠٢ .

يرمون خالقهم بأقبح فعلهم ويحرفون كلامه المخلوقا

ثم تحول إلى شاعر سنى فى عهد المتوكل فإذا ما سئل عن هذا البيت وعن اعتزاليته أجاب بأن هذا كان دينه أيام الواثق ، ليرد عليه مجادله بأن هذا دين سوء يدور مع الدول رامياً إياه بالنفاق والتحول بين المذاهب .

ولم يكن البحترى بدعاً فى ثقافته الفلسفية بقدر ما كان بدعا فى نفاقه وتحوله ، إذ لا نكاد نجد له نظيراً فى سلوك ابن الجهم مثلا وقد عرف بسنيته ، أو فى ذلك المعجم الفلسفى الذى انعكس فى شعر أبى تمام فاتخذ منه مادة تزدحم بها قصائده ، فبدا منطقى الأداء والتصوير ، فلسفى المعالجة لكثير من موضوعاته [١] .

وتزدحم البيئة بالشعراء الكبار زحامها بالفلاسفة وأهل الكلام ، وتتأثر القصيدة فى صورتها الشكلية بمناهج المتكلمين إذا أخذنا بما سلكه ابن الرومى من صيغ الجدل والإطالة والاستطراد والاستقصاء حتى طالت لديه القصيدة بصورة لم نجد لها نظيرا من قبل فى شعرنا القديم ، فكان أقرب إلى الفيلسوف والمفكر منه إلى الشاعر المشغول بمنطقة الوجدان والشعور [٢] .

ويستمر المزج بين الشعر والفلسفة واردا لدى الشعراء على تعدد فى نوعية الصياغة وطبيعة المعالجة المباشرة وغير المباشرة ، فإذا بأبى الطيب يبدو حكيما وفيلسوفا أيضا فى شعره وكأنه لم يرد أن يترك ظاهرة إلا بعد درسها وتعميقها ، وإذا بلوحات الحكمة تشيع فى ديوانه حتى ظن أنه أول من فهم الناس وأدرك خفايا نفوسهم إذا ما قيست خبرته بخبرة العقلاء منهم :

إذا ما الناس جرَّبَهُمُ لبيب فإنىّ قد أكلتُهم وَذَاقَا

ومن هذا المنطق راح يطرح معجمه الفلسفى خلاصة لهذه التجارب التى تنوعت له مع من حوله سواء فى بلاط سيف الدولة أو فى بلاط كافور أو غيرهما ، وإذا بنظائر فكر المتنبى تتكشف بين سطور شعراء العصر ممن أذاعوا تأثرهم بالفلسفة أيضا فى باب الحكمة على طريقة الشريف الرضى أو أبى فراس الحمدانى أو من أحالوها إلى أساس

---

(١) انظر معالجة هذه الفكرة فى كتابنا «مصادر الفكر فى شعر أبى تمام» .

(٢) الفكرة مطروحة بعمق فى كتاب الأستاذ العقاد (ابن الرومى نفسيته من شعره) .

فكرى خالص بعد ذلك على طريقة أبى العلاء فى لزومياته بخاصة ، وفى بقية دواوين شعره بوجه عام .

ومع أبى العلاء والقرن الخامس الهجرى تتحول الظاهرة من مجرد مؤثرات فلسفية وجداول فكر إلى اتجاه آخر مختلف تماما يكاد فيه الشاعر ينسلخ عن جماعته فى عالم الشعر لينضم إلى بيئة الفلاسفة ، فإذا هو ينصرف عن الحياة وفتنها ليقع فى محابسه الخاصة التى ربما فرض عليه بعضها ، أو فرض بعضها هو على نفسه ، فإذا كان قد وجد نفسه حبيس العمى الذى صرفه عن رؤية الكون من حوله ، فقد فرض على نفسه اعتزال الناس حين اعتكف فى بيته ليتردد عليه فيه تلاميذه ، ولم يشأ أن يترك فى الدنيا امتداداً له فرفض الزواج وعاش حبيس حياته القاتمة التى أضاف إليها من محابس فكره محبسا آخر بدا فيه فيلسوفا أكثر منه شاعرا ، وكأن ذلك هو محبس النفس فى الجسد ، وحوله انطلق يفكر وينظم خلاصة فكره ، كما اتخذ من الشعر أداة يطوعها فى خدمة ذلك الفكر فأدار حواره حول الكونيات والكائنات وما وراء الطبيعة من ظواهر وأفكار ، وشغل بمادة الفكر الفلسفى التى وظف لها صنعة الشعر ، فكان فريدا فى موقفه تفردا ترجمه فى لزومياته حين ألزم نفسه بما لم يلتزم به غيره من الشعراء ، فتجاوز حدود الشكل من القوافى على مستوى الحرف الواحد إلى تعدد الحروف ، وهو ما انعكس فى موقفه الفلسفى الذى بدا فيه أيضا متفردا بين الشعراء الكبار .

وإذا كان أبو العلاء يمثل - بهذا - حلقة متميزة من مزيج الشعر والفلسفة فإن تأملنا لموقف الفلاسفة أيضا قد ينصرف بنا إلى تأكيد شبيه لتلك المقولة التى يصب فيها كل من الفكرين على الآخر ، وإذا كان أبو تمام قد مزج مزجا طريفاً ومقبولا بين الفكر وبين الشعور وشغلته منطقة التأمل ومصطلحات المناطقة والمتفلسفة ، فإن الفلاسفة أيضا قد عاشوا نفس المزاوجة حين وجدوا فى الشعر مادة طيبة تعكس مواقفهم وتسجل رؤاهم، على النحو الذى نجده فى ذلك الحوار الطويل الذى أداره ابن سينا حول النفس ، وهى القصيدة التى سنعرض لها تفصيلا فى موضعها من هذه الدراسة (١) ، ويكفى هنا أن نرى منها شاهدا على هذا التلاحم المعرفى بين الطبيب الفيلسوف وبين موقفه الشعرى حين يقتحم فيه منطقتى الإبداع والنقد معا ، ومن خلال هاتين المنطقتين يمكن أن نحدد مواقف الفلاسفة كما حددنا مواقف الشعراء .

* * *

(١) وينظر فى تحليلها كتاب المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع .

الفصل الثانى

متفرقات متبادلة وعلاقات بينية

١ - بين الشعراء والفلاسفة .

٢ - بين تاريخ الأدب وفلسفة الفن .

وتبدو هذه المتفرقات على درجة خاصة من الأهمية ، لأنها إنما تكمل لوحة التداخل بين الفن الشعرى والفكر الفلسفى ، فإن شئت رأيتها بمثابة استكمال للصورة ، أو بدت جزءاً لا يتجزأ منها ، وفى الحالتين يظل رصدها من الأهمية بمكان فى هذا الموضع من الدرس ، فمن خلال مرورنا بحركة الشعر القديم وجدنا الشاعر يدخل عالم الفلسفة من أى من أبوابه ، فقد نراه حكيما يعكس رؤيته للأشياء ، أو بصور دأبه على تصوير فهمه للكون ، أو يكشف إدراكه الواعى لعلاقات المجتمع الذى يتفاعل معه ، وعندئذ يفلسف تلك الرؤى ويعكسها فى لوحات الحكمة بصفة خاصة .

كما نراه مغتربا لا يتورع أن يسجل ملامح اغترابه ، وأن ينظر له ؛ ويطبق قناعته الخاصة حول ضرورات هذا الاغتراب وصوره ومبرراته ، ودوافعه وأهدافه إزاءه ، وكذلك رأيناه متمردا أو رافضا للتقليد الاجتماعى ، وهو ما يظل فيه منفصلا عن عالم المغترب، فربما شده خيط رفيع يظل يحكم علاقته بالمجتمع والتراث معا ، باعتبار كل منهما جزءا من ممتلكاته التى يستحيل أن يفرط فيها ، أو يتنازل عنها أو يتنكر لها .

وأيضا رأيناه زاهدا أو متصوفا ، يقتحم على المتكلمين عالمهم ، فإذا هو يضع أسساً فلسفية لزهده أو تصوفه ، وكذا تراه يشارك فى المذاهب سواء أكان جبريا أو قدريا، أو اعتزاليا ، أو سنيا ، أو حين يبدو متأثرا بأى من هذه المناهج فى صياغة شعره وكأنه يبدو فى كل الأحوال أقرب ما يكون إلى الحس الفلسفى ، أو أدخل فى عالم المناطقة ،، أو أميل إلى أهل الجدل وعلم الكلام .

ثم رأينا الشاعر حين يتحول إلى فيلسوف يوظف شعره فى خدمة فلسفته ، على منهج أبى العلاء فى تمييز مرحلته ، وأيضا تميز فكره وشعره ، وخصوصية مجالات دواوينه المتعددة .

وبذلك تتراءى لنا نماذج من صور الشعراء إذا ما قسنا حركة الشعر لديهم بعالم الفلاسفة ، علي تعدد مجالات تلك الفلسفة ، ابتداء فى ذلك من فلسفة الانتماء أو ما قد يتناقض معها من فلسفة الاغتراب ، أو من واقع ذلك الانشغال بقضايا الوجود العام، أو قضية المصير ، أو فلسفة الموت فى الرثائيات ، أو فلسفة الالتزام فى الحماسات أو

شعر السياسة ، أو الخوض بالشعر فى المجالات الفلسفية باقتناء مصطلحات الفلاسفة ، أو الإفادة من معجمهم على مستوى المصطلح الكونى ، أو الميتافزيقى ، أو مصطلح النفس ، أو الجوهر ، أو العرض أو غيرها ، مما يعكس لغة خاصة من حوار الشاعر مع الكون ومن خلال موقفه من الكائنات ، إلى جانب العلائق الوثيقة التى تظل تشد الأدب بوشائج قوية إلي علم الأخلاق ، وعلم الجمال ، وعلم المنطق ، ثم ذلك السعى الدائب من قبل الشعراء أو الفلاسفة حول البحث عن الحقيقة ، أو استكناه جوهر الأشياء ، أو حتى الانشغال بجدل الأنا ، مع ما حولها أيا كانت محاور هذا الجدل بين الشاعر والكون ، أو بين الشاعر والقيمة ، أو بينه وبين الجمال ، وهو ما يتأكد أيضا إزاء رصد موقف «الأنا» فى علاقاتها بما حولها من انهيارها أو استسلامها ، أو إحساسها بالضياع أو القلق ، أو المعاناة والحرمان ، أو غير ذلك من تفاعلات تكشف أغوار النفس البشرية . أضف إلى هذا كله ذلك البناء الفلسفى الكامن وراء أصول النظريات النقدية ذاتها ، فإذا بالناقد أيضا يبدو فيلسوفا ، كما يبدو الفيلسوف ناقدا إذا التقى الطرفان حول السعى وراء التأصيل والتنظير ، واستكناه الحقائق ، وهو ما يمكن تلمسه فى النظريات النقدية المختلفة كالمحاكاة أو الرومانسية ، أو الخلق أو الواقعية . فإذا أضفنا إلى هذا كله مشاركات الفلاسفة فى نظرية الشعر من خلال تعرضهم لها اكتملت صورة التفاعل بين الفن والفكر ، أو الوجدان والعقل ، أو الشاعر والفيلسوف ، ومن ثم بين الشعر والفلسفة. فإذا ضممنا إلى جوار هذه الإشكاليات ما نسميه بالمتفرقات المتناثرة لدى الشعراء والفلاسفة بدت الصورة أكثر وضوحا ، وأقرب إلى الإقناع ، وهو ما ينعكس لدى الشعراء، ابتداء من موقف الشاعر حين يبدو قلقا حائرا إزاء الدهر مثلا ، وكذا حاله أمام الموت ، فلايستطيع إلا أن يعرض تصوره للوجود أو العدم من خلالها دون فعاليات تذكر للنفس البشرية العاجزة أمام أى منهما ، وها هو تميم بن مقبل يطرح صورة تصلح شاهدا يبرر ملامح هذا الإطار فى قوله :

وما الدَّهْرُ إلا تارتان فمنهُما ... أمُوتُ ، وأخْرى أبتَغِى العيشَ أكْدَحُ
وكلتاهُما قد خُطَّ لِى فى صَحيفتَى ... فللعَيْشُ أشهَى لى ، وللمَوْتُ أرْوَحُ
إذاَ مِتُّ فانعِينى بماَ أنا أهلُهُ ... وذُمِىَ الحياةَ ، كلُّ عيشٍ مترَّح

فأنت أمام رباعية درامية تحكى قصة الذات فى هوان شانها وضعف مواقفهما ،

أمام ثالوث العيش والموت ، والدهر ، على ما ينصرف إليه الموقف - فى مجمله ، من حس قدرى غائم إزاء المجهول المفزع والمصير الغامض غموض نفسية الشاعر وقتامتها ، فلا يكاد الشاعر يجد جدوى من استمرار الفكر إلا فى المزيد من العناء والمشقة والضجر وحالات الضيق والسأم من كل ما حوله .

وقريب من هذا المنطق تتردد فلسفة الموت لدى الشاعر القديم فتبدو مكررة ، حتى تكاد تتحول إلى ظاهرة لها قدرة التعميم والسيادة بين الشعراء ، سواء فى الجاهلية أو ما بعدها من عصور إسلامية ، ولا شك أن أبا ذؤيب الهذلى قد استطاع التعبير عن جوهر البعد الإنسانى والفلسفى الكامن من وراء هذه الظاهرة - ظاهرة الموت - فى تصوير ضعف الإنسان المنفرد أمام هجماته التى يغلب عليها عنصر المباغتة والمفاجأة ، فلا يملك الإنسان- حينئذ - إلا استسلاما وخضوعا وقبولا ، وهو ما نراه عند طرفة بن العبد أو عند امرئ القيس ، أو غيرهما من شعراء أفاضوا فى تصوير مشاهد الألم الإنسانى ، وسعوا وراء الماضى باحثين عن العزاء من خلال سير الأقدمين على طريقة عدى بن زيد فى إحدى قصائده المشهورة فى هذا المساق ، وهو ما سار عليه من بعده زهاد العصور التالية:

أيُّهـــا الـشّامـتُ المـعُيِّر بـالـدَّهْر
أأنْت المـــــــــبَرّأالموْفُور
أمْ لَدَيْكَ الـعَهْدُ الـوَثـيـقُ مـن الأيـاْ
م بَلْ أنــتَ جَاهِلٌ مـــــــغَرُورُ
مَنْ رأيْتَ المـــنـــونَ خـــلَّدْنَ أمْ مَنْ
ذاْ عـلـيـــه مـنْ أنْ يُضَامَ خَفِيـــرُ
أيـنَ كِســـــرى المـلُوك أنـوُشِرْ
وَانَ أوْ أيـنَ قـلـبـــه سَابـوُر ؟

وبنوُ الأصفر الكرامُ ملوكُ الرُّوم

لَمْ يبقَ منهمُ مذكورُ

وتذكَّرْ ربُّ الخَورْنَقَ إذ أشْرف

يوماً وللهُدَى تفكيرُ

سرَّهُ مالهُ وكثرةُ مَا يَمْلِكُ

والبحرُ معْرضاً والسَّديرُ

فارْعوىَ قلبُه وقالَ وما غبطةُ حَيٍّ إلى المَمَات يسَيرُ

ثُمَّ بعدَ الفَلاح والمُلْكُ والنّعْمَة

زَارَتهُمُ هناك القُبُورُ

ثُمَّ صَاروُا كأنهُمْ وَرَقٌ جَفَّ

فَألوْتَ بهِ الصَّبَا والدُّبُورُ

إذ تمتد الظاهرة إلى أعمق من ذلك فى العصور التالية ، على ما تطرحه رؤى الشعراء للكون من منطق القلق والخوف والفزع ، على النحو الذى تظهره رثائيات ابن الرومى مثلا ، وغيرها من التأملات الميتافيزيقية لأبى الطيب ، والتى بلغت ذوتها لدى أبى العلاء فى رثائيته ، وكذا كانت فلسفته الصريحة حول المصير ، ومشكلات الوجود والعدم .

وربما حاول الشاعر أن يخفف عن نفسه بعضا من آلام الفكر ، أو يستريح قليلا من أعباء التأمل من خلال حواره المتكرر مع الكون ، فإذا به يلجأ إلى الكونيات يناجيها ، ويشركها معه فى أزمته ، وربما تجاوز هنا البعد الإنسانى مادام يمثل فردا من ذلك النوع، فيكاد يتوحد مع عوالم أخرى ، أو قل أنواعا أخرى ، يطرح من خلالها فكره ، ويبثها

أشجانه ، إذ يرى بينه وبينها مدعاة التشابه ، على النحو الذى اصطنعه الصعاليك - مثلا - فى أحاديث الوحش وتصوير علاقة الشاعر به ، أو فى تصوير للذئب ، وهو شديد الشيوع فى القصيدة العربية بما يتسق مع واقعه الفكرى إزاء معاناة الحياة ، وقهر الصحراء له ، على نهج امرئ القيس فى الجاهلية حين قال :

وَوَادٍ كَجَوْفِ العَيْرِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ ... بِهِ الذئبُ يعوِي كالخَليعِ المُعيَّلِ

فقلتُ لهُ لما عَوَى : إن شأننا ... قليلُ الغِنَى إنْ كنتَ لما تَمَوَّلِ

كلانا إذا ما نالَ شيئًا أفاتَهُ ... ومن يَحْتَرِثْ حَرْثِي وحرثَكَ يَهْزِلِ

ألا تراه يتوحد مع الذئب فى تعبيره عن ضعفهما المتعادل إزاء ضرورات الحياة من حولهما[1] ؟

ولكن الحوار مع الكون يتجاوز كثيرا هذا المدى إلى آفاق أكثر رحابة وأشد صعوبة وعمقا ، وخاصة حين تحكى لنا الأخبار عن شاعر كالحسين بن عبدالله بن يوسف البغدادى (ت سنة ٤٧٤ هـ) وكيف كان شديد التميز فى الحكمة والفلسفة ، إلى جانب خبرته بصناعة الطب ودوره كأديب فاضل وشاعر مجيد[2].

فإذا هو يسجل فى رائيته المشهورة جوانب من حيرته إزاء الكون ، وهو ما يشيع على مدار أبيات القصيدة كلها ، وربما بدت قاسما مشتركا بينه وبين غيره من الشعراء ، ويحسن الرجوع إليها فى مصدرها درءاً للإطالة فى التناول هنا ، إلا ما بدا موجبا لأن يذكر فى حديثه الميتافيزيقى وتساؤلاته الحائرة إزاء ما غمض عليه فى حواره مع الكون ومن خلاله ، ومن ذلك قوله :

بربكَ أيها الفَلَكُ المُدَارُ ... أقَصْدٌ ذا المسيرُ أمْ اضْطِرار ؟

(١) راجع مزيدا من هذه الصور فى دواوين الشعر العربى ، قراءة جديدة لشعرنا القديم لعبد الصبور / دراسات فى المذهب للعقاد ، خاصة فى تحليله لتقارب الفيلسوف والفنان ٥٦ - دراسات فى الأدب لجرونباوم فى تناوله للأدب والفلسفة ٤٢ / ٤٣ - دراسات فى النقد لرشيد العبيدى حول فلسفة المعرى ١٣٨ - ثم حوار حول النقد الفلسفى للدكتور الربيعى ١٩ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٧ .

(٢) معجم الأدباء ١٠ / ٢٣ .

مـــــدارك قُلْ لـنَا فـى أىّ شـئ ... فـفـى أفـهامنـا منـكَ انْبِهـار ؟

وفـيكَ نرى الفـضـاءَ وهلْ فـضـاء ... سوىً هـذا الـفـضـاءِ بـه تُدَارُ ؟

وعـنـدكَ تُرفـعُ الأهـوالُ أمْ هـلْ ... مـع الأجْسـاد يـدرُكُهـا الـبَوَارُ ؟

فعندك لغة السائل حول الفلك المدار الذى لا يملك إلا أن يتأمله ، وربما تساءل عن مصيره ربطا بمصير ذلك الفلك ، فلا يجد أمامه بدا من الاعتراف بعجزه وانبهاره ، إلى أن انتقل إلى الوجود والعدم والجبر والاختيار عاوده نفس الحس القلق بصورة أشد إزعاجا :

وكـان وجـودُنـا خـيـراً لـو أنّا ... نـخَيَّرُ قـبْلـهُ أوْ نُسْتـشَارُ

أهـذا الـداءُ لـيـسَ لـه دواءُ ... وهـذا الـكـسْرُ لـيـس لـه الجـبَارُ

تحـيَّر فـيـه كُل دقـيـقِ فَهْمٍ ... ولـيـس لـعـمـق جُرحهـمُ انـسْبَارُ

وكثيرا ما تنحسب لغة القلق والتساؤل على لوحات الحكمة لدى الشعراء خاصة ممن أطال منهم فى عرضها ، وأكثر من تفاصيلها ، على طريقة الطغرائى فيما نظم فى سنة ٥٥ هـ ، من قصيدته الطويلة التى عرفت بلامية العجم ، وفيها يفلسف اغترابه النفسى أيضا :

نـاءٍ عـند الأهـل صـفْرُ الـكفّ منفـردُ ... كـالـسَّيـف عُرّىَ مـتـنـاهُ عـن الخـلل

فـلا صـديقُ إلـيـه مـشْتُكـىَ حُزنِى ... ولا أنـيـسُ إلـيـه منتـهـى جـذلى

طـال اغـتـرابىَ حـتّى حنّ راحلـتـى ... ورحْلـهـا وقـرا المسـألـة الـذبـل (١)

وهو يتعمق حديث الدهر الذى ينثره استطرادا بين أبيات اللامية ، وكذا جاء حديثه المتكرر حول الدنيا والأيام على مدار كثير من تلك الأبيات .

وأكثر ما تبدو فلسفة الشاعر حين يحيل قصيدة الرثاء إلى منطقة تأمل وحقل تذكر ، على النحو الذى اشتهر به ابن الرومى فى رثائياته ، وكذا على طريقة الحسين بن عبد الله البغدادى حين انصرف عن رثاء أخيه إلى فلسفة الموت التى يرصدها منذ المطلع حول عمومية الفناء :

---

(١) معجم الأدباء ١٠ / ٦٠ .

غايةُ الحُزن والســرور انقْضَاءُ   ماَ لِحَيّ من بعد مَيْت بَقَاءُ

إذ يبين خلاصة تأملاته فى ثنايا القصيدة حول البقاء والفناء ، ومن خلال مدركاته حول الأموات والأحياء ، وغدر الدنيا وصورة الأيام ، وحديث عن العالم أو الكون ، والوجود واللذة ، والعناء والفكر والعقول .... الخ .

وعلى هذا القياس تكررت المواقف لدى الشعراء ، ومنها ذلك النحو الذى يطرحه أهل الرثاء بصفة خاصة ، فإذا بشاعر كابن الرومى يخوض المذاهب الفكرية، وينظر إليها بعين الفيلسوف ، ويمزج حكمه بشعوره ، ويطرح من خلالها انفعالاته ، ربما استجابة منه لصدق دوافعه فى رثاء أبنائه خاصة ، أو ربما من قبيل اختياره لأى من مذاهب عصره بين تشيع واعتزال وقدرية وجبرية، وقد ذكره أبو العلاء فى الغفران كواحد من الشعراء الذين كانوا يتعاطون الفلسفة.

وهكذا يطول بنا الحوار فى حدود هذا الجانب ، ذلك أن مادته الشعرية قد تفرض هذه الإطالة بلا حدود ، أو أنها قد تجور على الاتجاه الآخر الذى يجب على أن نلمح إليه فى ظل انشغال الفلاسفة أيضا بالشعر وبعالم الشعراء، وكذا فى ضوء العلاقات التى طرحتها المصادر بين الشاعر والفيلسوف، على نحو ما حكاه ابن رشيق عن علاقة الكندى وأبى تمام، أو عن علاقة الجدل والمذهب الكلامى بالشعر ، أو التصريح بالجدل فى الشعر(١).

وهو ما يمكن تأمله من خلال كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، وخاصة فيما رصده المحقق من تأملات لموقف الفارابي من الشعر ، وكذا موقف ابن سينا ، وموقف ابن رشد ، وإليه يمكن أن نضيف ما شغلت به الدراسات المتخصصة حول التعريف بعالم كالفارابي من خلال كتابه (إحصاء العلوم) ، باعتباره المعلم الثاني الذي عاش للعلم ، وانقطع للفلسفة، وله مشاركات طيبة في الموسيقي كحقل آخر من حقول الفن ، إذ جعل الحكمة واحدا من أبواب المنطق وموضوعاته ، وكذلك كان صنيعه مع الخطابة والشعر (٢).

وقد راح الفارابي يسعي لتفسير الحقائق الدينية تفسيرا عقليا من خلال الموضوعات التي تناولتها دراساته : حول الله ، طبيعة الله ، العناية الإلهية ، الفيض ، التنجيم ،

---

(١) معجم الأدباء ١٠/٦٠.

(٢) انظر العمدة ١ / ١٩٢ ، جوهر الكنز ٣٠٢ ، الموشح ٥٦٢ .

العالم ، النفس ، قوة النفس المتحركة والمدركة والناطقة ، الأخلاق ، والمدينة الفاضلة ، والمدينة الجاهلة ، والبدالة ومدينة الخسة والشقوة والنذالة ، والمدنية الفاسقة والمدينة الضالة ، فإذا به إلي جانب هذه المداخل الفكرية ينظم شعرا تعليميا يتسق مع موقعه الفلسفي ويصدر عنه ، فدخل به في باب النصح والإرشاد والحكمة ، وتأمل علاقات الناس وفناء الدنيا ، والاطمئنان الكامل إلي سعة العلم الإلهي علي نحو ما رواه عنه ابن خلكان من مثل قوله(١) :

أخي خلّ حيِّزَ ذي باطل ... وكُنْ للحقائق في حَيِّزِ
فما الدَّارُ دارُ مُقَام لنَا ... وما المرءُ في الأرض بالمُعْجِزِ
ينافسُ هَذا لهَذا على ... أقَلّ من الكَلِمَ الموجزِ
وهل نحنُ إلا خُطُوطٌ وَقَعْـ ... نَ على نُقْطةٍ وَقْعَ مُسْتَوْفِزِ
محيطُ السَّمَاوات أوْلى بنَا ... فماذا التنافسُ في مَرْكَزِ

وكذا قوله مما نسب إليه ضمن صيغ دعائية وردت علي لسانه ، يردد فيها العلة والمعلول ، ويرصد خلاصة التأمل العقلي ، والتدبر علي مستوي حسه الفلسفي ، وكذا يدخل عالم الزهاد كفرع من فروع الفلسفة الإسلامية ، فيقول :

يا علّةَ الأشْيَاء جَمْعًا ما كَا ... نَتْ به عَنْ فَيْضِه المُستَفْجَرِ
ربُّ السماوات الطباق ومَنْ ... في وَسْطِهن منَ الثَّرى والأبْحُرِ
إنيَ دعوتُكَ مَسْتَجِيرا مُذْنِباً ... فاغفرْ خطيئةَ مُذْنِب وَمُقَصرِ
هذا بفَيضٍ منكَ ربُّ الكُلّ من ... كَدَرِ الطبيعةِ والعناصرُ عُنْصُرِي

ولا شك أنه بدا أقرب إلي معجمه الفلسفي منه إلي عالم الشعراء بحكم طبيعة ثقافته ومنهج تصنيفه ، مما يعكسه حواره حول علة الأشياء ، وتأمل الثري ، والحديث عن

---

(١) فن الشعر لأرسطو ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي .

(٢) وفيات الأعيان ٢ / ١٠٢ .

الطبيعة ، والأبحر والعناصر ، وهو في مجمله نظم تعليمي يتعلق بتجارب متميزة مصدرها العقل والفكر والتأمل .

وعلي نفس المنهاج يتكرر الحديث حول ابن رشد شارح المعلم الأول أرسطو ، وأكبر الفلاسفة الشراح أثرا في الغرب (١).

إذ يخوض قضايا الفلاسفة بحكم انتمائه إليهم علي نهجه في مسألة قدَم العالم ، وعلم الله بالجزئيات ، وخلود النفس وغيرها من فلسفة ما وراء الطبيعة ، وأطراف من النفسيات ، بالإضافة إلي مشاركاته في الرياضة والطبيعيات ، وإذا هو يشرح أرجوزة الشيخ الرئيس ، وهو شرح طبي مقتبس من رسالته في التعقيب علي أرجوزة ابن سينا ، وهو من كلامه في تدبير الطفل في بطن أمه وبعد ولادته .

وكذا شرحه لكلام ابن سينا في ذكر أمزجة الأزمنة أي الفصول حيث قال :

أقولُ في الزَّمَان بالتَّقْديرِ ... إذ لا سبيلَ فيه للتَّحْرِير
فللشتاء قوةُ للبَلْغَم ... وللرَّبيع من هجَان للدَّم
والمِرَّةُ الصَّفْراءُ للمَصيفِ ... والمرة السوداءُ للخَريفِ

فكما تحدث عن أمزجة الإنسان ، تحدث بعده عن أمزجة الزمان فجعل مزاج الشتاء رطبا كمزاج البلغم ، ولذلك يتولد فيه البلغم ، وجعل الربيع حارا رطبا علي طبيعة الدم ، ولذلك يكثف فيه الدم .

ولا شك أن هذا نهج تعليمي يبدو أقرب إلي النظم منه إلي الشعر ، ولكنه يظل شاهدا علي هذا التداخل الذي نحن بصدد عرضه ويكفي هنا أن ينظم الشيخ الرئيس أيضا أرجوزته في الطب مسجلا بها دخوله عالم الشعراء ، وكأنه يضيف جديداً إلى موقفه بينهم من خلال عينيته المشهورة حول النفس ومطلعها :

هبطت إليك من المحل الأرفع ... ورقاء ذات تمنع وترفع

أضف إلي ذلك كله مواقف الفلاسفة من الشعراء ، وقد راحوا يتتبعونهم ، وينظرون لشعرهم ، وتشغلهم قضاياه ، علي نحو ما أدلوا به من آراء الفلاسفة حول

(١) انظر ابن رشد للعقاد .

التخييل ، أو مفهوم الشعر ، أو مهمته ، أو لغته ، ومناهج صياغتها ، أو المادة المشتركة بين الفنون ، أو الدور الإنساني في الخبرة الجمالية ، أو النقد الفني والنقد الجمالي ... وغير ذلك كثير مما يكشف جوانب العلاقة بين الفن والفكر علي نحو ما صنعه ابن سينا أيضا في فن الشعر في كتاب الشفاء ، وكذا في تعليقات الفلاسفة علي المادة الشعرية التي أنتجتها قرائح الشعراء ، وتداخلت مع خلاصة ما اجتهدت حوله عقول الفلاسفة .

(٢) بين تاريخ الأدب وفلسفة الفن

ولعل لقاء الدارس مع أي من هذين المصطلحين بدلولاتهما الدقيقة يبدي ضرورة الاستعانة بهما لفهم معني الأدب ، وكذا تحديد مدلول الفن والتعرف علي مجالاته . ومن هنا تتبدي أهمية هذا التفاعل الحتمي بين ذلك الثالوث المتلاحم ، أعني الشعر والفلسفة والتاريخ .

والقاعدة أنك لن تعرف حدود علم ما إلا بالبحث في تاريخه ، سواء توقفت عند ملامح نشأته وتطوره ، أو عند ارتقائه ونضجه واكتماله ، أم انتزعت منه مرحلة ما تتخذها موضوعا لدرسك ،إذ تبقي هذه المرحلة حلقة متداخلة مع ما سبقها ، وما عاصرها ، وما جاء بعدها أيضا متأثرا بها . بمعني آخر ، يصعب تماما انتزاعها دون تأمل الجذور والفروع ، فليس ثمة تصور واضح حول عمل ما يمكن أن يكون منبت الصلة بكل ما حوله، سواء في ذلك ما سبقة أو ما تلاه من أعمال .

من هذا المنطلق كثرت الاجتهادات البحثية حول تاريخ العلوم عند العرب باعتبار هذا التاريخ جزءا من كيان كل علم منها علي حدة . وضرورة لاستيعابه ، وفهم دقائقه ، وأسلوب معالجته من منطلق لغة التطور التي سار إليها ، أو انتكس في غيبتها ، وهو ما يظل بمثابة درس هام لا مناص من اللجوء إليه في دراسة الأدب ، وهو ما نسميه تحديدا بتاريخ الأدب[1] .

---

(١) يمكن العودة إلي ما كتبه الدكتور شوقي ضيف حول تاريخ الأدب في العصر الجاهلي والأستاذ أحمد حسن الزيات فى تاريخ الأدب العربي ، ومصطفي الشكعة في مناهج التأليف عند العلماء العرب ، د . الطاهر مكي في مصادر الأدب .

ولعل من الضوابط اللازمة لحصر دراساتنا الأدبية في واحد من حقولها علي مستوي المساحة الزمنية والمكانية تأمل الموقف التاريخي الذي يفرض علي الدارس أن يحدد في أي منطقة هو من رحلة الشعر الطويلة الممتدة عبر القرون المختلفة ، وما ظروف العصر الذي يقف أمامه شاخصاً علي كل المستويات التي يحكيها تاريخه ، حول بنيانه الطبقي ، إلي وسائل حياة أهله ، إلى طبائع العلاقات السائدة بينهم علي مختلف صورها سياسية كانت أو اجتماعية أو أخلاقية ، إلي حياة الفكر بينهم ، بما يُضَمُّ إليها من الأحلام والرؤي التي تعيش في عقولهم ، وتسيطر علي خيالاتهم ، وإلا بدت الصورة عامة وغائمة إذا افتقدنا مثل هذا التحديد ، ذلك أن لكل نمط من الحياة صداه في الأدب علي نحو ما قد يظهر في ذلك السياق الجماعي للغة ، أو اختلاف مدلولات الألفاظ ، وتطورها ، أو في ذلك الاتساق الحتمي بين الحياة نفسها ، وبين وسائل التعبير عنها علي ما بين تلك الوسائل مجتمعة من التميز والالتقاء .

فإذا سلمنا - وهذا بدهى - بتداخل العلوم ، سواء في عصور الماضي الذي لم يعترف إلا بموسوعية العلم ، وتداخل مواده وفروعه ، أم في عصرنا الحديث باعتبار تخصص العالم في منطقة بعينها منه ، تراءت لنا حركة التأريخ للعلم جزءا منه يسهل فهمه ، ويسهم في تبسيط التعامل معها ، ويوصل إلي فلسفته ، وسبر أغواره التي قد تظل غامضة مجهولة دون تناول هذا المنظور التاريخي أو الاستعانة به . فإذا ما سلمنا أيضا بأن الأدب ما هو إلا واحدة من لبنات هذا البناء الثقافي في مجتمع ما ، وإن كانت تلك اللبنة تظل متميزة في منهج رقيها وفي سمتها الخاص ، باعتبار معالجتها للحلم الإنساني إلي جانب الواقع ، واستكشافها رؤى صاحبها الذي يعكسه تصويرا في مناطق الإبداع المختلفة ، ظلت هذه اللبنة شديدة الالتحام مع بقية العلوم الأخري الشائعة في البيئة ، فمما لا شك فيه أن أدب العصر العباسي - مثلا يظل جزءا لا ينفصل عن تاريخ التدوين فيه ، وكذا عن مناهج التصنيف والجمع والتأليف ، في شتى العلوم ، مما يسهم في التوقف علي طبيعة الملكة اللغوية لدي الشاعر في زحام أي من هذه المصنفات ، فما زالت الخلفية الفكرية متقاربة بين الشاعر والمؤرخ ، ورجل التفسير ، وعالم الحديث ، والفقيه ، وعالم اللغة والنحو ، والبلاغي ، والناقد ، ورجل السياسة والاقتصاد ، والقانون وغيرهم ، ذلك أن الجميع يصدرون من منظور واحد يعكسه ملتقي الإفراز الثقافي مهما بدا متنوعا في مجالاته ، إلا أنه يتقارب في مناهجه ومصادره .

من هنا يظل العلم بتاريخ الأدب ضرورة ملحة يُفترض ضرورة إلمام الناقد بها ، بل يفترض - أصلا - ألا نفصل فصلاً قطعيا بين مؤرخ الأدب وناقده إلا علي مستوي تغليب جانب من الفكر علي ثقافة أي منهما ، ففي كل الحالات يظل الإلمام بتاريخ النص بمثابة الحارس الذي يحمي القارئ من أن ينصرف بمدلوله إلي منحدر قد لا يتسق مع الحقيقة المنبعث عنها أصلا ، أو الموقف الذي يلتحم به ، ويصوره ، أو قد يصرفه إلي منعطف منبت الصلة بشريحته الزمانية والحضارية .

وبذا تظل ملاحقة القارئ للعلاقات الخارجية للنص بمثابة الانطلاقة التي تشده إلي تاريخ هذا الفن فى إطار علائقه المتداخلة به ، وبمجتمعه ، وبمبدعه ، وبموقعه بين المؤثرات الأخري ، إذا ما كان قابلا لأي منها في إطار تفاعله مع بقية الآداب ، أو في تفاعل مجتمعه مع بقية الحضارات .

ولعل من الظواهر الواضحة والمؤكده أن التاريخ الأدبي حين تتسع فيه المساحة الزمنية يحتاج إلي معالجات خاصة ، قد تختلف حولها المناهج ، لكنها تظل ضرورة مطلوبة للدرس الأدبي ، بمعني أن ثمة مفارقات منهجية بين دراسة أدبنا العرب علي مستوي العصور السياسية ، أو علي مستوي تحولات الفكر طبقا لتقسيم بيئي خاصة مع اتساع الدولة الإسلامية ، وتعدد بيئات الفكر فيها بعد عصر الراشدين رضوان الله عليهم، أو محاولة تجاوز هذه القسمة السياسية إلي غيرها من ضروب التصنيف التاريخي لتحديد ملامح الإدراك الأدبي للنص في حدود زمانية ومكانية معينة تزيده انضباطا ووضوحا .

ففى ظل التأريخ السياسى لحركة الأدب نجد القسمة الشائعة إلي عصر جاهلي وإسلامي وأموي وعباسي ثم مملوكي وعثماني وحديث ، وهذا ما نجد التاريخ - بمعناه السياسي - سيدا فيه ، يحكم سيطرته علي نحو ما تعكسه كثير من دراساتنا الأدبية علي طريقة المرصفي وحسن توفيق العدل ، وما جاء علي منهجهما في الدراسة التاريخية لحركة الأدب في سياق الأحداث السياسية وتوالي عصورها وفتراتها .

وفى هذا الإطار قد يتحول الأدب إلي مجرد تابع للسياسة ، إلا فيما تحاول استكشافه من تجاوزاته لهذه الحدود السياسية بمعناها الدقيق ، إلي أطر أخري أكثر فنية تبدو محكومة بالنص نفسه ، مرتبطة وتفاعلاته المختلفة ، وهو ما تكشفه مشكلة

المخضرمين - علي سبيل المثال - من الشعراء حين يجمعون في مزاوجة هادئة سعيدة أو صاخبة مزعجة بين مناهج الفكر المتصارعة من موروث وحداثي ، ففي مثل هذه المنطقة يظل الحد السياسي شاحبا هزيلا ، لأنك قد تدرس الحس الجاهلي مثلا من خلال امتداده مع مدارس الشعر في عصر صدر الإسلام ، فلا يمكن أن نتصور تحول الأدب بعد عصر الراشدين إلي أدب أموى بمجرد تولي معاوية أمر الخلافة ، أو بمجرد الانتهاء من أحداث صفين ، بل يظل الأدبى ممثلا للتداخل بين جيل السلف وبين إبداع الجيل الجديد علي ما تطرحه لغة المخضرمين من الشعراء ، وما تحكيه وأساليبهم التصويرية الجامعة بين فكر العصرين معا . وهو ما نراه واضحاً بعد ذلك لدي الشاعر المخضرم علي طريقة بشار حين نراه أمويا عباسيا في آن واحد ، فهو يضرب بأصول فكره في صميم الحياة الأموية ، بدليل ما تعكسه مدائحه لمروان بن محمد ، أو قيس عيلان ، أو غير ذلك مما أورده علي منهج بائيته المشهورة :

جفا وُدُّه فازْوَرَّ أو ملَّ صاحبهْ　　وأزرى به أنْ لا يزَالَ يُعاتِبُهْ

إذ تعكس القصيدة ملامح هذا البعد من أموية الشاعر التي لم تكن لتنقطع عن عباسيته بعد ذلك ، بل تظل أصداؤها مرددة في إبداعه العباسي ، بدليل استمرارية هذا الحسن التراثي العميق الذي نري بشارا حائرا إزاءه في مقدمة همزيته في مدح عقبة بن مسلم والى المنصور علي البصرة ومطلعها :

حيِّيَا صاحبَيَّ أمَّ العَلاَءِ　　واحْذرا طرْفَ عَيْنِها الحَوراءِ

وفيها يبدأ مشهد الرحيل منذ قوله :

وفلاةٍ زَوْرَاءَ تلقَى بها العينَ　　رفاضَاً يَمشْينَ مَشْيَ النِّسَاءِ

وكأنه يذكرك بقوله الأموي في البائية :

وليلٍ دَجُوجيٍّ تَنَامُ بَنَاتُهُ　　..　　وأبناؤُهُ من هَوْلِهِ وربَائبُهْ

ولا أدل علي هذا التداخل بين العصور الأدبية من استمرار الظاهرة التي لا تعرف انقطاعا مع التحول السياسي ، علي نحو ما نلتمسه في بقاء مقدمات الأطلال مثلا بعيدا عن واقع الطلل نفسه ليتحول إلي طلل نفسي يتجاوز عصره « الواقعي » ليظل صورة مكررة لدي الشعراء علي مدار عصور الحضارة كما كان لدي شعراء الجاهلية .

ويمتد هذا التداخل إذا أردنا الدخول إلي الأدب من منظور القسمة الزمنية إلي قرون ، إلا إذا اختلفت الفواصل الحتمية بين قرن وآخر ، لنأخذ بالتيار السائد بما له من شيوع وغلبه ، وهو أقرب إلي التاريخ الأدبي منه إلي التاريخ السياسي ، باعتبار الخضوع للظواهر الأدبية أو النظريات المطروحة ، علي نحو ما نجد في عصور الموازنات بين الشعراء ، أو تصوير الخصومات ، أو عصور الفردية المطلقة للشاعر ، أو السرقات ، أو المحاكاة والتقليد ، أو غير ذلك من ظواهر ومواقف وصراعات فنية .

فإذا تجاوزنا قسمة السياسة أو العصور تراءت لنا الظواهر والمدارس والاتجاهات الفنية أساسا آخر للدرس ، كأن ندرس الأدب علي مستوي تطور الفن الواحد عبر فترات بعينها . وهو أيضا يدخل في باب آخر في تاريخ الأدب من خلال محاولة التتبع والتأريخ للظاهرة الفنية ، كما يظهر مثلا في دراسة مدرسة البديع العباسية ، أو الموازنة بين الطائيين ، أو الوساطة بين المتنبي وخصومه ، أو ما جاء علي هذا المنتوال من مدارس النقد اللغوية أو الفلسفية ، أو المدارس البلاغية .

وأيا كانت الصورة التي سيلجأ إليها الدارس ، أو الناقد ، فتراه بحاجة مؤكدة إلى أن يؤرخ لعصر الشاعر تأريخه لحياة الشاعر نفسه وتتبع أخباره وسيرته ، وكذا تأريخه للظاهرة ذاتها ، وتحديد ما أصابها من تطور أو جمود وصولا إلى مرحلة التحليل التي لا بد أن تسبق الموقف التقويمي للنص موضوع القراءة والتحليل .

من هنا تظل المكتبة التاريخية ضرورة أمام الباحث في الأدب يستطلع منها الخبر ويصحح الحدث ، ويستفتي المؤرخ حين يبحث عن الأشباه ويطرح العلاقات أو يتوقف عند المفارقات التي تضبط له حركة النص ، وتترجم له طبيعة موقف الأديب من الشريحة الزمنية التي اختارها لموضوعه . وما يقال عن المنهج علي هذا الأساس التاريخي يقال نظير له عن البعد الفلسفي الكامن وراء الظاهرة أو الحركة الأدبية ، وكأنه يتتبعها إلى حيث اتجهت وأينما وجدت . ذلك أن الحديث عن تداخل الفلسفة مع كل العلوم قد يخرج عن إطار بحثنا الأدبي ، إلا أنها تظل - بالفعل - قائمة من وراء ستار خلف أي منها ، كأن تري جوهر العالم من خلال سعيك وراء فلسفته ، كما يصنع فلاسفة التاريخ أو غيره من العلوم ، لتبقي أمامنا فلسفة الشاعر في ظل دائرة إبداعه أمرا مقررا أيا كانت بساطة الصورة التي نعرضها من خلالها أو تعقيدها ، طبقا للتكوين الفكري لكل شاعر علي حدة، وتبعا لمقومات فكر العصر الذي يعيشه ويتجادل معه .

ولا بد لمؤرخ الأدب إذن من أن يلم بضروب من هذا الإدراك الفلسفي ، وهو ما لا يتأتى له إلا من خلال إلمامه بمناهج الفكر في عصر الشاعر من ناحية ، ولدي الشاعر نفسه في تفاعله مع حركة وجوده من ناحية أخري ، وهو ما يبدو واضحا في الموازنات بين الشعراء أو دراسة الظواهر من هذا المنظور ، كأن تري منهج شاعر كأبي تمام وهو يجمع بين العقل والشعور في قصائده ، ليفسح للفكرة الفلسفية أو حتي المصطلح مجالات رحبة تنعكس في قصيدته ، إلي غير ذلك من صور التعبير عن الفكر ، وخلاصة الرؤية للحياة والناس ، وهو ما قد يحتويه مجال الإبداع ، ويتكشف بجلاء في الدراسات الخاصة بكل شاعر ، أو كل عصر من عصور الأدب ، أو في كل نوع من أنواعه .

ويبقي الفكر الفلسفي شاهدا كامنا وراء حركة التصنيف والتأليف في مجال الدراسة الأدبية ، ذلك أن شاعراً ما يقوم بتصنيف ديوان النقائض كما صنع أبو تمام ، أو بتصنيف ديوان الحماسة كما فعل أبو تمام والبحتري ، لا بد أن يستند في تصنيفه إلي فلسفة ما تدفعه إلي اختيار نصوص بعينها في مجال محدد ، وكأنه يكشف عن ذوقه وفكره في سياق هذا الاختيار ، وأيضا عن منطقة التوظيف التى أرادها من ورائه ، فهو يجمع - آنذاك - بين الشاعرية والتصنيف ، ويقتحم علي العلماء مجالهم ، فلا بد أن يحكمه منهج ، وتضبط حركته فكرة يلهج بها ، وهو ما نجده مطروحا قبل ذلك في اختيارات راوية كالمفضل الضبي لمفضلياته ، أو الأصمعي لأزصمعياته ، أو حتي في موقف ابن سلام في طبقاته للشعراء من الجاهليين والإسلاميين فحسب ، وما صنعه ابن المعتز من منظور آخر في إنصافه لطبقات المحدثين ، وهنا يجمع ابن المعتز جمعا دقيقا بين عالم المؤلف وعالم الشاعر والناقد ، ويطرح أصول فكره في أكثر من موقف في دراساته سواء في طبقات الشعراء أم في كتاب البديع ، أو غيرهما من مصنفاته الأدبية .

وإذا كان ثمة تصور لأن تكون هناك فلسفة - وهذا ضروري - وراء التأليف والتصنيف ، فمن باب أولي أن تكمن أيضا وراء ضروب الشعر التعليمي التي بدت صريحة في تناول مادة ما ، قد تكون تاريخية أو فلسفية ، أو وعظية إرشادية ، أو غير ذلك ، ولكنها في النهاية تقوم علي دعامات فكرية سمباشرة يرمي الأديب إلي تصويرها وعرضها نظما ، جامعا بذلك بين محتوي المادة التي يريد عرضها ، وبين ما أفاده من لغة الشعراء علي مستوي النظم وتسهيل مهمة التلقي في حفظ المادة وتناولها .

واستكمالا لهذا القياس لا بد أن يظل وراء الإبداع الشعري أو النثري فلسفة تضمن له استمرارية الصلة بتجارب صاحبه ، وعندئذ يتحول الفن إلي عالم الخبرة ، ومنطقة من التأمل ، إلي جانب ملامحه الوجدانية التي تتعلق بمصادر التجارب وعالم الشعور .

ثم تبقي ظاهرة المفارقات بين الشعراء أساسًا واردا في طبيعة الفكر الفلسفي وراء إبداعاتهم ، وهو ما يظل محكوما بأحادية المصدر الفكري أو ثنائيته ، أو تداخل المصادر وتعددها ، إلي جانب النظرية المطروحة من قبل المبدع نفسه ، لأن يطرح المصطلح الفلسفي طرحا أو أن يظل مضمنا في عرض تجاربه وحكمه وفلسفته العامة إزاء الوجود ومشكلاته.

ثم يضاف إلي هذه الظاهرة ما تعكسه مؤلفات الفلاسفة من انغماس واضح فى عالم الإبداع ، علي النحو الذي يخلص إليه جون ديوي حين يقول أن العمل الفني « ليس مجرد ثمرة للخيال فحسب ، وإنما هو أيضا « حقيقة بشرية » تعمل بطريقة تخيلية . لا مجرد « موضوع مادي » يعمل في نطاق الموجودات الطبيعية »[١] .

ثم يزداد هذا العمق الفني الفلسفي في مثل قوله « والحق أن الخبرة الجمالية إنما هى الخبرة المتكاملة ، أو الخبرة بتمامها »[٢] .

وبعدها يدير حوارا طويلا حول فلاسفة الجمال ومواقفهم من الخبرة الجمالية بخاصة ومن الفنون بعامة ، وهو ما يستكمله منهجيا حواره حول التصورات الإبداعية باعتبارها لغة جامعة بين الفلسفة والعلم والفن ، وهو ما تستمر أبواب الكتاب وفصوله في إضافته حول عالم النقد الفني والتقدير الجمالي ، أو الفن والحضارة ، أو الدور الإنساني في الخبرة الجمالية ، أو المادة المشتركة بين الفنون ، وغير ذلك من صور التفاعل بين الفن والفلسفة[٣] .

(١) الفن خبرة ٤٦١ .

(٢) نفسه ٤٦٢ وما بعدها .

(٣) تراجع الدراسات الفلسفية علي طريقة قشور ولباب للدكتور زكي نجيب ، وفنون الأدب - وقصة الأدب في العالم ، ومشكلة الفن للدكتور زكريا إبراهيم ، والفن خبرة لجون ديوي ، والشعر والتأمل لهاملتون ، إلي جانب دراسات علم الجمال وعلم الأخلاق ، وكذا الدراسات الجمالية للأدب العربي علي نحو ما صنعه عبد المنعم تليمة في مداخل إلي علم الجمال الأدبي وغيره . والدراسات الخاصة حول كيان المصطلح وسيرته علي نهج دراسة الدكتور محمود رجب حول الاغتراب .

وربما اطردت الظاهرة بوضوح شديد فيما نقرؤه عن المداخل الجمالية في دراسة الأدب ، وكذا في الفلسفة ، وهو ما ينسحب علي دراسات القيم المطلقة التي يزدحم بها عالم الفلاسفة ، وكذا الحديث عن التأمل الذي يكمن خلف الإبداع في الشعر والفكر والفلسفة جميعا ، وعلي أية حال ، فإن الدرس التطبيقي في أي من المجالات ينتهي إلي استكشاف دقيق لهذا التداخل الطبيعي بين الفكر.والشعور ، في إطار المدارس الفلسفية والاتجاهات الفنية معا .



الباب الثانى

النص الشعرى والفكرة الفلسفية

الفصل الأول

البحث عن الأنا (بين الوجود والعدم)

١ - وجودية طرفة بن العبد .

٢ - فلسفة المغترب بين العبد والصعلوك .

٣ - الوجودى المغترب فى التجربة النواسية .

الفصل الثانى :

الأنا والصراع مع المصير

١ - البحث عن الأنا : فى مدحة المحترف .

٢ - غياب الذات فى صراع المصير .

وجودية طرفة بن العبد

لا شك أن إخضاع شعر طرفة أو غيره للموقف الفلسفى هنا يعد ضربا من المغامرة، قد تبدو غير مأمونة النتائج ، إلا إذا عرضنا المسألة من منطق البساطة حول إمكانية طرح القضية من منظور الشاعر القديم الذى عكف على واقعه يتأمله ، ويتحاور معه ، ويتجادل ، ويتناقش من خلاله مرة فى صيغ جماعية ، وأخرى فى صيغ فردية خافتة أو معلنة ، ربما عكستها جميعا قضية الفردية والقبلية ، أو تلمس تلك الصورة الفلسفية التى تطرحها علاقة «الأنا» بـ «النحن» على مستوى الأخذ والعطاء ، ومنطق التأثير والتأثر ، ولغة التفاعل الإيجابى بين الذات والموضوع .

لسنا إذن بصدد رصد لكلمة الفلسفة فى الجاهلية ، بل ربما اكتفينا من مدلولها بالبحث عن المنطق الحكمى الذى غلب على حركة الشعر ، ونبغ فيه العربى حين تفاصح ، وسجل صور بيانه فى نظم الشعر والأمثال والحكم ، وهو ما عرض له فى لوحات كاملة من شعره تترجم خلاصة تجاربه ، وتعكس ضروبا من تفاعله مع الواقع فى حواره معه وجدله من خلاله سواء بدا راضياً باندماجه مع مجتمعه، خاضعا لذوبان الوجدان الفردى فى خضم الوجدان القبلى ، أم أعلن تمرده على ذلك كله ، على النحو الذى شاع بين كثير من فئات الشعراء على اختلاف انتماءاتهم الطبقية ، بدءا من الأحرار ومروراً بالموالى ، وانتهاء بالعبيد من الشعراء .

وتبقى محاولتنا لاستكشاف تلك الظواهر الخاصة لدى بعض الشعراء رهنا بذلك التناول الفلسفى لفكرة «الوجودية» التى ربما التمسنا لها وجودا فى هذا الشعر الموغل فى القدم ، بمقاييس التوزيع الزمنى لشعرنا العربى منذ الجاهلية .

وسواء أخذنا من «الوجودية» مفاهيمها السلبية حول ما تعنيه من صور التحلل الفردى من القيم ، أو حالات النفور من الضوابط الأخلاقية ، أم توقفنا عند مفاهيمها المتزنة حول إبراز شخصية الفرد وقانونه الداخلى الذى ينبع من أعماقه ، دون فرض من الخارج عليه ، سواء أخذنا بهذا المفهوم أو ذلك تراءت لنا ضروب من الاستجابة من لدن

الشاعر الجاهلى لأى من النمطين ، فهناك تلك النماذج الفوضوية التى تتجاوز حدود القيمة المتعارف عليها اجتماعيا ، وهناك أيضا صور ولوحات عديدة تتسق مع ذلك المفهوم الفلسفى للوجودية إذا بدت «صرخة لإنقاذ الفرد من الطغيان والسيطرة : طغيان الجماعة، وسيطرة السلطة ، أو التقليد الأعمى ، ودعوة الفرد لأن يكون شخصا منفردا متميزا ، لا مجرد فرد فى «قطيع» حتى ولو كان قائدا للقطيع ! فشعارها لأن تكون فردا فى جماعة الأسود خير لك من أن تقود النعاج ! [1] .

وطبقا لهذا الموقف تتبلور قضية «الذات» فى إحساس الفرد بتواجده الكامل فى خضم الجماعة ، فهذا الوجود ليس «ذاتا» مفكرة فحسب ، وإنما هو الذات التى «تأخذ المبادرة فى الفعل ، وتكون مركزاً للشعور والوجدان» [2] .

ففى مثل هذا اللون يبدأ الموقف من رؤية الإنسان باعتباره كائنا موجودا لا بوصفه ذاتا مفكرة .

ومن ثم أفرز هذا التصور الفلسفى للوجودية من الموضوعات ما يمكن طرحه على مستوى الوجود الشخصى ، فيما يتعلق ببحثه عن أصالة ذاته ووجوده الخاص ، من خلال موضوعات متعددة أوجزوها فى الحرية ، واتخاذ القرار ، والمسئولية ، وهى موضوعات تشكل جوهر الوجود الشخصى باعتبار ما يتفرد به الإنسان دون بقية المخلوقات وبه يضمن تميزه عليها وتسخيرها له ، فهو الوحيد بينها الذى يبدو قادرا على ممارسة حريته ، وطرح رؤاه حول مستقبله ، وقدرته على تشكيله .

أضف إلى هذه الموضوعات إحساسه الدائم بالتناهى وترقب الموت ، والإثم أو الذنب ، والاغتراب ، أو اليأس ، والوجود والماهية ، والقرار ، والالتزام والتعهد ، والحرية ، وارتباط الحرية بالمسئولية بحيث يصبحان وجهين لعملة واحدة» [3] .

فإذا كنا هنا بصدد التجريب ، بمعنى محاولة استكشاف أى من هذه المفاهيم سواء من خلال شعرنا الجاهلى بعامة أو شعر طرفة على وجه التحديد ، فربما بدت للمحاولة وجاهتها ومبرراتها ونتائجها ، دون أن نقصد - بالطبع - إلى ادعاء رسوخ أى من هذه

---

(١) الوجودية (جون ماكورى) ٧ .

(٢) نفسه ١٢ .

(٣) الوجودية ٧ .

الصور الفلسفية فى ذاكرة الجاهلى ، فقد عاش حياته من واقع خبرته اليومية وخبر عالمه من معارفه التجريبية بحكم التكرار ، وبعيدا عن منطقة العلم كان بعده عن التفكير الميتافيزيقى المجرد ، أو التماس التنظير لما هو بصدده من ضروب الفكر ، أو فلسفة أنماط السلوك.

فإذا وضعنا أمام أعيننا تلك المفاهيم الفلسفية استطعنا أن ندخل إلى القصيدة الجاهلية من خلالها لتتراءى لنا أولا صورة طرفة بن العبد فى معلقته حين يتعرض لقضية «الوجود والعدم» فى إطار من الاستخفاف بكل شيء حوله إذا كان قد سلب إرادته إزاء كل شيء ، وهو ما تترجمه رؤيته لتساوى الفضيلة مع الرذيلة ، وكذا الموت مع الحياة وقبر البخيل مع قبر الكريم [1] :

أرىَ قبرَ نحَّام بَخيلٍ بمَالهِ

كقَبْرِ غَوِىٍّ فى البَطالةِ مُفْسدِ

تَرَى جُثْوتَيْنِ من تُرَابٍ عَليهما

صفائحُ صمٌّ من صَفِيحٍ مُنَضَّدِ

ليخلص من هذه الرؤية إلى منطقة انهزامية يبدو فيه مستسلما خاضعاً متهاويا ، يحاول أن يتجاوز بواعث قلقه ودوافع اضطرابه فيصبح غاضبا يائسا من كل شيء يدعو للتفاؤل فى الوجود :

أرىَ الموتَ يعتامُ الكرامَ ويصطفى

عقيلةَ مال الفَاحش المتشدد

أرى الدهرَ كنزاً ناقصًا كلَّ ليلة

وما تُنْقِصُ الأيامُ والدهرُ يَنْفَدِ

---

(١) انظر معلقة طرفة فى شروح المعلقات للزوزنى والتبريزى والنحاس ، وضمن روائع الشعر العربى ١ / ٢٢١ .

لعَمْرُكَ إن الموتَ مَا أخطأ الفتى

لكا لِطِّولِ المرُخْى وثِنْيَاهُ باليَدِ

ألسنا نراه على حد تعبيره من خلال «الأنا» يعكس أبعاد «رؤيته» بتعبيره الحرفى «أرى» ثم «ترى» فى الأبيات الخمسة ، ألم تكن هذه خلاصة تجربته من خلال وعيه لحقيقة الوجود وطبيعة العدم ؟ ثم ألم يكن إحساسه بعدم التناهى ، وخوفه من ذلك الفناء وراء سعيه الدائب والسريع لاقتناص اللذة التى صورها من خلال الحوانيت قبل أن يلحق به الموت فى سباقه له ؟ :

فإن تَبْغنى فى حلْقَةِ القَوْم تَلْقَنى

وإن تقتنصنى فى الحوانيت تَصْطَدِ

بل إن هذا البحث يبدو مشوبا بمنطق الخوف الذى يعكس قلقه النفسى وحيرته أمام كل الأشياء ، فإذا بالخوف يتردد لديه مرة حين يقول :

ولستُ بحلّالِ التِّلاع مَخَافَةً

ولكنْ متىَ يسترفدِ القومُ أرفدِ

ليتجاوز هذا البعد إلى آخر أكثر واقعية حين يعكس فزعه ويصور دهشته أمام الموت فيصيح :

فَذَرْنى أرَوِّى هَامتَى فى حَياتها

مَخَافَةَ شَرْبٍ فى الحَيَاة مُصَرَّدِ

كريم يُروِىّ نفسَهُ فى حياته

ستعلمُ إن متْنَا غَداً : أيُّنا الصَّدِى ؟

وكأن دافع الخوف يحفزه إلى التحدى والإعلان عن قدرته على مصارعة البشر من أمثاله ، فإذا هو يتجاوز مرحلة الخضوع والاستسلام أمام إحساسه بالتضاؤل إزاء الموت

والزمن ، ليعوض ذلك بقدرته على الصمود والجدل أمام لائميه ، فينطلق من منطق الاستخفاف والسخرية ليقول :

ألا أيهُذا اللائمي أحْضرَ الوَغى
وأن أشْهَدَ اللّذات هَلْ أنتَ مُخْلدِي ؟
فإنْ كُنتَ لا تَسطِيعُ دَفْعَ مَنيَّتِي
فَدَعْني أُبادِرْها بِمَا مَلكتْ يَدِي

وكأنما أفسح مجالا يمهد له بهذا القول ، ألم يفحم خصمه وينتصر عليه ؟ وهل يضمن له خصمه أو عاذله شيئا من بقاء أو بقية من خلود ؟ ! فإذا هو ينطلق واثقا من هذا الانتصار الجدلي ، فقد مهد السبيل لإعلان جديد ، يرى فيه ذاته محورا للكون من حوله ، وبدلا من استسلامه للخوف أمام المجهول فلماذا لا يغتنم ما يراه ماثلا ومعلوما لديه ، ويدخل في دائرة مدركاته ، ولم لا يستغل الفرصة فيأخذ من يومه كل ما يصبو إليه قبل مداهمة المنية له ، صحيح أن مسلكه قد يغضب الجماعة ، وقد تعتزله وربما نفرت منه الرفاق ، خوفا من انصرافه التام عن المهام القبلية ، ولكنها الذات المتضخمة لديه ، وقد توهجت ، لتسيطر على كل شيء ، فأنى له - آنذاك - أن يخشى الجماعة أو يعتد بقانونها إذا ما اصطدم بقانونه الخاص أو استنكر مسلكه إلا أن يفضل «الأنا» على «النحن» خروجا من تلك المساومة القبلية ، لينتصر لذاته قائلا :

ومَا زَالَ تَشْرَابِي الخُمُورَ ولذَّتي
وبَيْعي وإنفَاقي طَريفي ومُتْلَدِي
إلى أنْ تحَامتني العشِيرَةُ كلّها
وأُفرِدْتُ إفرادَ البَعيرِ المعَبَّدِ

ولكن الشاعر حتى في هذه اللحظة لم يفارقه ذكاؤه الاجتماعي ، ولم يعلن استغناءه التام عن كل وشائجه الاجتماعية ، فما زال يجد ذاته في ذوات الآخرين من أبناء القبيلة ، مرة على مستوى الإمارة وأصالة النسب :

وإنْ يَلـتَقِ الحىُّ الجـمـيـعُ تُلاقِنى

إلى ذِرْوَةِ البـيـتِ الرَّفـيع المُصَمَّدِ

وأخرى على مستوى حاجة الجميع إليه ، عندئذ يتداعى لديه شعور العظمة وهو يتصور أنه الفتى الأول الذى لا ينادى القوم غيره :

إذا القوْم قالُوا : مَنْ فَتىً ؟ خِلْتُ أنّنى

عُنِيـتُ فَلَمْ أكْسَلْ ولَمْ أتَبَلَّدِ

وإذا بحاجة القوم إليه تتأرجح بين أكثر من مستوى ، ليرى أبناء الغبراء - أيضا - يعلنون صراحة حاجتهم إلى ضرورة انتمائه إليهم ورعايته لهم :

رأيـتُ بَنـى غَبْراءَ لا يُنْكِرونَنـى

ولا أهـلُ هَذاك الـطِّراف المُمَدَّدِ

وعلى هذا يتوزع الشاعر نفسيا بين منطقتى القوة والفعل فى حياته ، فهو متمرد على كل ما يقيد حركته الحرة ، أو يحول دون متعته ، وهو - فى نفس الوقت - يرى كثيرا من الروابط تشده إلى القبيلة ، ألم يكن واحدا من أحرارها وأمرائها ؟

من هنا بدت رؤية طرفة لقضية الوجود والعدم مبرره الأول فى تشبثه باللذات الثلاث بعد طرح المسألة فى تلك الصورة التى يغلب عليها منطق اليأس إزاء حياة هى محكومة - بالضرورة - بمجيء الموت طال عمره أو قصر ، وإذا هذا الإحساس بالتناهى يبدو متفاعلا مع اغتراب الشاعر عن قبيلته ، على الرغم من انتمائه العصبى إليها ، فإذا هو يحدد حقول اغترابه التى لا يريد إلا أن يمرح فيها وهى :

مجالس الشراب ، مجالس الطرب والسماع ، مجالس الغزل والجواري ، ليضع ضمن قائمته دوره كفارس لا يشق له غبار ، ينجد المستغيث ، وينقذ الصريخ ، ويغيث من يطلب عونه على منهجه فى قوله :

ولَوْلاَ ثَلاث هُنَّ مِنْ عِيـشَةِ الـفَتَى

وجَدِّكَ لـم أحـفِلْ مـتَىَ قـامَ عُوَّدِى :

فـــمـنـــهُن سَبْقِي الـعَاذِلات بـشَرْبَةٍ

كُمَيْتٍ مـــتَىَ مـــاتُعْلَ بـالمْاء تُزْبِدِ

وكــــرِّى إذا نـادَى المُضَافُ مُحَنَّبـــاً

كَسِيـــدِ الـغَضَا نـبَّهْتـــهَ المُتَورّدِ

وتَقْصِيـــرِ يَوْمِ الـدَّجْنِ والـدَّجْنُ مُعْجِبٌ

بِبَهْكَنَةٍ تحْتَ الخِبَـــاءِ المُعَمَّـــدِ

وهو هنا فى رؤيته للمتع الثلاث يلتقى مع فكر شاعر عصره الذى سبقه ، ويتسق معه نفسيا فى إطار فلسفته كما يترجمها فى نفس الاتجاه قول امرئ القيس [١] :

وأصبَحْتُ ودَّعْتُ الصبَّا غـيـرَ أننَّى

أُراقِبُ خَلاَّتٍ مـــن الـعَيْش أربْعَـــا

فـمنـهنَّ قَوْلـى لـلمـدَامى تَرفَعُوا

يُدَاجُونَ نَشَّاجــــاً مِنَ الخَمْرِ مُتْرعَا

ومـنـهُنَّ ركـضُ الخَيْلِ تـرجُمُ بـالـقَنَا

يُبـــادِرْنَ سرِبْـاً آمِنـاً أنْ يُفَزَّعـــاَ

ومِنْهُنَّ نَصُّ الـعيـس والـليـلُ شَامـلٌ

تـيـــمَّم مَجْهُولاً مـنَ الأرْضِ بَلـقْعَا

خـــــوارجُ مـــن بَرِيـــةٍ نَحْوَ قَرْيَةٍ

يـجـــدُّون وصَلاً أو يُقَرِّبْنَ مَطْمَعـــا

---

(١) ديوان امرئ القيس والقصيدة مدرجة ضمن روائع الشعر الجاهلى فى كتاب الروائع ١ / ١١٥.

ومـنهُنَّ سَوْقِى الخُودَ قـد بَلّهـا الـنَّدَى

تُراقِـبُ مـنـظومَ الـتَّمــائم مُرْضِعـــا

ومن الواضح لديه أن تضخم «الأنا» والإحساس بتوهجها لا يزال موزعا بين هذه الصورة الصريحة ، وهى تعكس رؤية الشاعر للوجود من حوله ، وكذا رؤيته للعدم ، وبين الصورة غير المباشرة ، تلك التى تعكسها صور تعامله مع ضمير «الأنا» على مدار أبياته ، لتبدو شديدة الاتساق مع رؤيته ، إذ يكاد ضمير «الأنا» يسيطر على القصيدة إلا فى لحظة ذوبانها مع الندماء ، وتجانسها مع مجالس السكر ، عندئذ ينصرف الوجدان الفردى إلى وجدان السكارى ، ليستكملوا معاً مشاهد لهوهم فى مجالس الطرب :

إذا نحنُ قُلْنَا : أَسْمِعِـينا انْبـرَتْ لنَا

عَلـىَ رِسْلِهـــا مـطروفـــةً لَمْ تَشَدَّدِ

وإلى جانب لغة «الأنا» هذه تظل لغة الجدل والحوار والرغبة فى الإقناع والإفحام بمثابة الحارس الذي يطمئن إلي أصالة فلسفة الشاعر ، ويزيح عنها شبهة الانهزام أو التخاذل ، بل ربما زادت لديه نزعة التحدى من خلال معالجته للغة الاستفهام حينا ، أو اللغة التقريرية المباشرة أحيانا على رؤية المضارعة الفعلية ، أو التحدى المؤكد فى فعل الاستقبال :

فــذَرْنـى أروّى هَامَتـى فـى حَيَاتـهـــا

سـتـعـلم إنْ متْنَا غَداً أيُّنا الـصَّدى ؟

وعلى هذا المستوى الوجدانى يتردد لدى الشاعر ذلك الإحساس المتضارب بين أرستقراطية نسبه ، وبين انتمائه إلى ندمائه ، وبين المرأة موضع غزله ، وبين موقف الفقراء من بنى الغبراء منه ، وكأن الإجماع يظل واردا حول حتمية بقائه بين كل أبناء القبيلة على تعدد أنماط طبقاتهم .

على أن هذا الرصيد الاجتماعى الذى يحس فيه الشاعر تضخم الذات وانتصارها على كل ما حولها يبدأ فى الانكماش والتضاؤل ، أو لنقل يبدأ فى الاختفاء والأفول حين تشغله قضية الموت . أو يسيطر عليه التفكير حول « الفناء والمجهول» ، عندئذ تتداخل

مشاعر القلق والاضطراب والحيرة ، لتلتقى فى بوتقة عرضه لمشهد «الموت» على النحو الذى استوقفه فى صورة «الطول المرخى ... أو قبر النحام وقبر الغوى المفسد . . » وكأنه يستشعر مخاوفه من خلال هذه الأبعاد الحسية التى يعكسها له مشهد القبر ، أو المواقف المعنوية التى يترجمها حواره حول الدهر أو الأيام ، وهو إنما يسند إليها تلك السطوة المطلقة بلا حدود :

أرىَ الـعَيْشَ كَنْزاً نَاقِصـــاً كـلَّ لَيْلَةٍ

ومـــا تُنْقِصُ الأيــامُ والـدهْرُ يَنْفَدِ

وعلى مستوى المعالجة الفنية يظل طرفة حريصا على إبراز فلسفته فى لغة الحوار والجدل ، لينتهى منه إلى حصر تام فى المتع الثلاث التى رأيناه يعرض لها فى نهاية المطاف وفى أوله على السواء .

وكأن الشاعر فى هذا الإطار من حواره حول الموت مازال يعيش فى المنطقة المشتركة التى اجتمع عليها شعراء عصره ، فهل تجاوز ذلك الموقف الانهزامى لعمرو حين راح يتخلى عن عنفوان لهجته الشديدة فى المعلقة وهو يقول وكأنه يترنح فى حواره مع الظعينة :

وإنَّ غَداً وإنَّ الـيـــــــومَ رَهْنٌ

وبـعـــــدَ غَدٍ بِمَا لا تَعْلَمِيـــنـاَ

وإنَّا ســــــــوفَ تُدرِكُنَا المـــنَايَا

مـــقـــدَّرةً لـنَا ومــقـــدَّرِيـنَا (١)

أو ذلك الموقف المردد عند شعراء القبائل ممن اتخذو لأنفسهم فلسفات خاصة فى غير اتجاه طرفة ، ومع هذا التقوا معه حول تجربة الموت ، وحسم الفكرة من خلالها على طريقة حاتم الطائي فى قوله :

---

(١) الروائع ١ / ٢٦٣

أمـــــاوىَّ إنَّ المـالَ غـــادٍ ورائـحُ

ويبـقَى مـن المالِ الأحـاديثُ والذكـرُ

أمـــــاوىُّ إنْ يُصبِـحْ صَدایَ بـقَفْرَةٍ

مـن الأرضِ لا مـــاءٌ لـدیَّ ولا خَمْرُ :

تَرَیْ أنَّ مـا أهـلـكتُ لـم یـكُ ضَرَّنـی

وأنَّ يَدی ممَّـــا بَخِلـــتُ بِهِ صِفْرُ

إذا أنَا دلاّنـی الـذیـن أحــــبُّهـم

لـمـلْحُودةٍ زَلْجٍ جَوَانِبُهـــــــــا غُبْرُ

وراحُوا عِجــالاً ينـفــضُون أكــفَّهُم

يـقــولـُون قَدْ دَمَّى أنامِلَنا الحَفْرُ (١)

وهو نفس المنطلق الذى يندفع منه الشاعر الصعلوك ليجلب لأهله الثروة على طريقة عروة بن الورد :

فـــإن فَازَ ســـهمٌ لـلـمَنِيـــةِ لَمْ أكُنْ

جَزُوعًا وهَلْ عَنْ ذاكَ مـــــن مُتَأخَّرِ ؟

وإن فَازَ سَهـمـى كــفَّكم عـن مَقَاعِدٍ

لـكُمْ خلفَ أدبارِ البـيُوتِ ومَـنْظَرِ (٢)

وكذا على طريقة تأبط شرا :

---

(١) نفسه ١/ ٤٧٨ .

ســـــدَّدْ خلالَــكَ مِن مَالٍ تُجَمِّعُهُ

حـتـىٰ تُلاقِى الـذى كـلُّ امــرئٍ لاَقِ

أو ما طرحه زهير فى ختام معلقته حول حتمية الموت ، وإن تعددت السبل أو طال الأجل :

ومـن هـابَ أســبــابَ المـنـيَّةِ يَلْقَهَا

وإن رامَ أســبــابَ الـسَّمــاء بـسُلَّمِ

أو على منهج ابنه كعب :

كـلُّ ابـنِ أنْثَى وإن طالَتْ سـلامَتـهُ

يـومـــاً عـلـى آلـةٍ حَدْبـاءَ مَحْمُولُ

أو على ذلك المنهج التفصيلى الذى يعرضه الشاعر اللاهى إذا ما هدأ إلى لحظات تأمل بعيدا عن صحرائه وفتياته ، فإذا هو شديد الاكتئاب أمام لوحة الموت على طريقة امرئ القيس [1] :

أرانـــــــا مُوضِعِينَ لأمْرِ غَيْبٍ

ونُسْحَرُ بـالـطَّعـــام وبـالـشَّراب

فـبـعـضَ الـلَّوْمِ عَاذِلَتى فـإنِّى

سـتَكـفِينـى الـتـجـاربُ وانْتِسَابِى

إلـى عِرْقِ الـثَّرى وشـــجَتْ عُرُوقِى

وهــذا المــوتُ يَسْلُبُنــى شَبَابــى

---

(١) انظر ديوان امرئ القيس وشروح المعلقات والروائع ١ / ١٣٤ .

ونفسي سوفَ يسلُبها وجَرْمِى

فُيلحِقَنى وَشيكاً بالتُّراب

وقد طوَّفتُ فى الآفاقِ حتىٌ

رَضيتُ من الغنيمةِ بالإيَاب

وأعلمُ أننى عمَّا قليلٍ

سأُنْشَبُ فى شَبَا ظُفُرٍ ونَابِ

وهو الموقف الفكرى الذى تبلور فى حديث «أبى ذؤيب» حول رؤيته لمشكلة المصير، وانشغاله بقضية الوجود والعدم انعكاساً من واقع تجربته إزاء موت أبنائه ، ليتخذ من لوحات الحمار الوحشى، وبقر الوحش ، والفرس ، مجالا لطرح تلك الرؤية تفصيلا فى قصيدته العينية المشهورة ، ومنها قوله حول المنية بالتحديد :

أمِنَ المنُونِ ورَيْبِها تَتَوجَّعُ ؟

والدهرُ ليس بمعَاتبٍ من يَجْزَعُ

ولقد حَرِصْتُ بأنْ أدافِعَ عنهمُ

فإذاَ المنيَّة أقبلتْ لا تُدْفَعُ

وإذا المنيَّة أنشبَتْ أظفارَها

ألفَيْتَ كلَّ تَميمةٍ لا تَنْفَعُ

لابُدَّ من تَلَفٍ مُقِيم فانْتَظِرْ

أبأرْضِ قَوْمِكَ أمْ بأخْرَى المصْرَعُ

كَمْ مِن جميل الشَّمل مُلْتئم الهَوَى

باتوا بعيشٍ ناعمٍ فتصَدَّعُوا

فإذا هو خاضع لهول «المنية» بما تشكله فى نفسه من معالم الفزع والجزع ، أو محاولة الثبات والتصبر أمام فاجعة الموت ، ولكنه إزاءها يظل مدفوعا من خلال معجم لفظى محدد أساسه التوجع ، الجزع ، التلف ، المصرع ، التصدع ، وهو ما يكمله مشهد الدهر الذى لا يعرف عتبى لمن يجزع ، أو تصوير مشهد المنية فى شراستها وقسوتها وكيف تنشب فى البشر أظفارها ، أو العرض التقريرى للعجز البشري عن المقاومة أو التأجيل لها ، إلي غير ذلك من صور الكآبة التى استوقفته ، وأفاض فى رسمها علي مدار القصيدة كلها .

وعودا إلى صور طرفة نراها تعكس لنا جانبا من حسه الوجدانى وموقفه العقلى إزاء فكرة وجوده ، وكيف يستثمر يومه من خلال ترقبه للعدم ، وكيف يخشاه ويخيف الناس منه ، وبينهما يعرض الصورة الاجتماعية التى تربطه أو تفصله عن الجماعة أو تشده إليها .

وكثيرة هى الصور الجزئية التى يمكن أن نتلمسها فى المعلقة كلما أعدنا قراءة أبياتها لتظل شاهدا دالا على كل هذه المقومات الفكرية للشاعر الجاهلى حين يبدو وجوديا إلى هذا المدى .

نحن إذن أمام محاور وجودية كثيرة تعكسها حوارات الأنا مع مصادر مخاوفها ، من واقع هذا الحوار الداخلى الباكى إزاء سيطرة الموت على الشاعر الجاهلى حتى راح يصوره وهو يقسم ويؤكد قسمه على غرار ما قاله طرفة :

لعـــمُركَ إنَّ المـوتَ مــاَ أَخْطأَ الفَتَى

لـكَالـطوَّلِ المُرْخَى وثِنْيــــاَه بالـيَدِ

وإذا هو يتجاور حول قضية «الذات» فى تواجدها الجدلى الكامل مع المجتمع ، خاصة إذا ماتمردت على قيمه من قيمة أو قصدت إلى تبرير هذا التمرد من ناحية أو الإصرار عليه من منطقة التحدى والمواجهة من ناحية أخرى .

فهو هنا يتجادل حول أصالة وجوده وقدراته على اتخاذ القرار وتحمل مسئولية موقفه فى لغة من الاطمئنان الشديد إلى كل شيء حوله إذا ما اقتفى أثر متعه التى يحلم بها ولا يريد أن يحيد عنها .

ولاشك أن الأبيات التى عرضنا لها كشواهد على القضية تظل بمثابة كشف عن إحساسه الدائم بترقب الموت ، والخوف من المجهول وتضخيم إحساسه بالاغتراب عن مجتمعه ، وإن كانت اغترابا محيرا يظل فيه مشدودا بقيود كثيرة إلى كل فئات ذلك المجتمع .

صحيح أنه لم يستسلم لمنطق اليأس الكامل ولكنه عاش لحظة - وربما لحظات - الصراع بين قوة الذات وانهيارها ، بين حريتها والتزامها ، بين الرغبة فى اتخاذ القرار وامكانية العدول عنه ، وهو من خلال كل ذلك يدخل من باب أو آخر فى باب الوجودية فى أبسط صورها .

(٢) اغتراب الصعلوك

وفى موقف واحد لتأبط شرا كشاعر صعلوك تتكشف أبعاد فكره على مستويات عديدة وخاصة حين يعكس خلاصة « موقفه » من النمط الأساسى للقبيلة ممثلا فى اقتصادها ، أو حياتها الاجتماعية ، فكأن الشاعر الفرد راح يلتمس فى نفسه عنف هذا العداء الذى لم يتورع أن يعلنه ، ألم يتصعلك خارجا على كل ما هو قبلى ، فعلى أى شىء منها يبقى ؟ ولم لا تصبح «الأنا» المتوهجة هى الأساس المحورى فى رؤيته للأشياء ومناقشته للمواقف ، ورصده لأصول فكره ، وعرضه لدوافع صعلكته ؟

وانطلاقا من هذا المفهوم لذاتية الشاعر راح يطرح فلسفته الاقتصادية من خلال لوحته التى رسمها للصعلوك الحق ، كيف يكون ، وكيف يكون اعتماده عليه فى الملمات وأوقات الشدائد :

لـكـنـمًا عِوَلـى إن كـنـتُ ذَا عِولَ
عـلىَ بـصــيــر بـكَسْبِ الحَمْدِ سَبَّاقِ
سـبــاق غَايات مَجْدٍ فى عَشــيــرَتـه
مــرجِّع الصـــوت هدًا بينَ أرفـــاق

حـمـال ألـوْيـة شـهّـاد أنـديـة

قـوال مُحْكمـة جـوّاب آفـاق[1]

وبناء على طرحه هذه الرؤية لفكرة «الصعلكة» ، وتصوره منطق «الزعامة» الفردية ينطلق ليعلن موقفه من البنية القبلية ، وهو ما اتخذه فى تناوله لصورة الراعى ، ففى مقابل لوحة المدح الطريفة التى خلعها على الصعلوك الذى رآه على لغة المبالغة وتعدد صيغها بصيراً بكسب الحمد ، سباقا إليه ، يفوق أبناء عشيرته ، ولا يظهر بينهم إلا آمراً ناهيا ، حمالا لألويتها ، شهادا لأنديتها ، قوالا للحكمة ، جوابا للآفاق ، وكأنما جمع فى شخصه من الصفات المثالية ما يلتقى فيه الجانب النفسى مع الجسمانى المحسوس فى ترجيع صوته وجوبه الآفاق إضافة إلى رصيد الملامح المعنوية التى توقف عند عرضها تفصيلا . فى مقابل تفاصيل اللوحة يعرض صورة الراعى ومن خلالها زاوج بين المدح والهجاء ، أو الاتساق مع النفس والانفعال الغاضب ، وكأنه يحكى قصة البون الشاسع بين «الراعى» كنموذج قبلى ، وبين «الصعلوك» كنموذج للتشرد والتمرد ، ومن خلال هذه المفارقات راح يسجل بغضه للقبيلة ساخرا من أبنائها وهازئا بهم :

فـذاكَ همّى وغَزْوى أسـتغـيـثُ بـه

إذا اسـتُغـيـثَ بضَافى الرأسِ نغـأق

كـالحـقف حـدّاهُ النامـون قـلتُ لـه

: ذوُ ثُلّتـينْ وذوُ بـهـم وأربـاقَ

وهو يوجز فى رسم هذه الصورة الساخرة للراعى فى شكله الأشعث وثيابه الرثة ، وفى طبيعة حرفته التى يهزأ من خلالها بكل قيمة قبلية اقتصادية كانت أو اجتماعية . ومن هنا كان توقف الشاعر عند نموذج «الصعلوك الحق» الذى يلجأ إليه رمزا مكررا لدى فئته التى انتمى إليها ، وتوافقت معه فى فكرها ، واتسقت مع عالمها الجديد ، واشتد بغضها لأصولها القبلية ، فهو يبدو قريبا هنا من مسلك عروة بن الورد فى لوحته التى رسمها للصعلوك الحق كما أراده ، وكما رآه فى تنظيره للحركة وفرسانها فقال فيه[2] :

(١) المفضلية رقم (١) فى المفضليات .

(٢) الروائع ١/ ٤٨٧ .

ولكنَّ صُعلوكاً صحيفةُ وَجهِهِ

كضَوْءِ شهَابِ القابسِ المُتَنَوِّرِ

مُطلاً عُلىَ أعدائه يزجرُونَهُ

بساحتهم زَجْرَ المنيح المشهَّرِ

إذاَ بَعُدوُا لا يأمنُونَ اقترابهُ

تشَوُّفَ أهْلِ الغائبِ المُتَنَظَّرِ

فَذَلكَ إنْ يلقَ المنيَّةَ يلقها

حميداً وإنْ يَسْتغْنِ يوماً فأجْدِرِ

فهو يجعل هذا الصعلوك أهلا لأن يمدح ، إذ أنه أحق القوم بالزعامة بما أسنده إليه من بروز وتفوق بين الرفاق ، إذ تراه بينهم فى إشراقة وجهه ، وهم يتطلعون إليه بطلا يجسد آمالهم ، وترنو إليه أعينهم نموذجا ومثلا أعلى يحتذى . وهو يرتب على هذه الصورة موقف أعدائه حين يرونه دائما فى موقف المنتصر ، فإذا هم يخشون بأسه ، فهم يرتعدون ويتصايحون آملين فى الفرار من سطوته ومنه ، ولكن أنى لهم ذلك وهو يتتبعهم أينما ذهبوا ، فإن بعدوا عنه كانت سرعة عدوه أدعى إلى اللحاق بهم ، ولذا تراهم فى ترقب وحذر دائمين بما يعكس حالة القلق والخوف التى تسيطر عليهم كلما تذكروا الصعلوك الحق ، وكأنه يبرز واحدا من هواة الموت الذين لا يخشونه فى سبيل تحقيق غاياتهم ، فهو يخرج جاهزا للقاء الموت ، فرحا به غير هياب ولا وجل ، ولا مدبر ولا متخاذل ، فإن كتبت له النجاة حقق أفضل ما يتمناه وما ينتظره منه الرفاق . وهنا تتأكد رؤية الشاعر حول بلورة «الأنا» فى هذه الصورة الفاعلة غير المستسلمة ، إذ يجعل منها محورا لكل ما حولها ، سواء من أبناء الطائفة وأصحاب الأمل فى الفوز أو من خصومهم وضحاياهم ممن يعيشون ألوانا من اليأس وصوراً من الفزع .

ولم يشأ الشاعر أن يرسم هذه الصورة من فراغ ، بل أراد بها أن يستكمل ما سبق أن عرضه من مشهد الصعلوك الخامل ، وقد جعله موضعا لتندره وسخريته ، وكأنما طالب بإخراجه من دائرة الصعلكة التى راح يمثل عارا على أبنائها :

لحىَ اللهُ صُعْلوكاً إذا جُنَّ ليلُه

مضَى فى المشَاش آلِفًا كلَّ مَجْزرِ

يَعُدُّ الغنَى من نفسه كلَّ ليلة

أصابَ قراها من صَديق مُيسرٌ

ينامُ عشاءً ثمَّ يُصبحُ طاوياً

يحتُّ الحصَى عَنْ جنبه المتعفرٌ

قليلُ التماس الزاد إلاَّ لنفسه

إذاَ هُوَ أمسَى كالعريش المُجَوَّر

يعينُ نساءَ الحيِّ ما يَسْتعنهُ

ويُمسى طليحاً كالبَعير المُحسرٌ

فإذا هو يرسم هذا المشهد الكاريكاتيرى الساخر للصعلوك الكسول ، وقد تجسدت فى شخصه صور من البلادة والبلاهة والحمق ، فلا يكاد يتسق مع نفسه ، ولا مع رفاقه فى ظل مفاهيم الصعلكة التى جمعتهم فى فريق واحد .

فهو يبدو فارغا على المستويين النفسى والجسدى معاً ، فعلى المستوى النفسى تراه دنيئاً ، خسيس النفس يرضى بما يرضى به الأذلاء ، وكأنه يتسول قوته ، أو ينتظر قليل العطاء من صديق ميسر ليقتات به ، فهو يسقط من عالمه طموح الصعلوك الجاد الذى لا يتنازل عن موقفه مطلقا فى إطار فلسفة الطائفة ومحاور فكرها . وإذا هو يتدنى بتشبيهه له دون المستوى الإنسانى ليجعله من ألاف المجازر ممن ينتظرون بقايا اللحم ، فإذا ما وجد قوت ليلته بات هانئ البال فكان شديد التخمة ، حتى إذا ما جاءه الصبح رأيته فى هذه الصورة الجسدية الكريهة المنفرة ، يحاول أن يستيقظ من نومه العميق ، يحت الحصى عن جانبيه وقد غبره التراب فزاد من تشويه صورته .

وهذا الصعلوك لا يعرف من أمر طائفته شيئا ، بل انفصلت عنها ذاته مرتين :

الأولى : منذ انفصل عن القبيلة ضمن السمة المشتركة بين الصعاليك .

والثانية : عن الطائفة . وهذه مرفوضة فى إطار فلسفة الصعلوك الذى يبدو شديد الارتباط بحركة الرفاق ، وإذا «بالأنا» هنا تبدو هزيلة ساقطة إلى حد بعيد ، بدليل سقوط طموحاتها ، وتدنى مطالبها وانحصارها فى حدود قوت يومها دون الآخرين ، بل تصل الصورة لديه إلى قمة المهانة وهاوية السخرية حين يجعل منه مجرد شريك لنساء الحى فى أعمالهن ، بل يجعله دونهن لأنه يجلس منتظرا أن يستعن به فى إحدى مهام الجوارى أو العبيد ، على الرغم من ضخامة جسده ورداءة مظهره ، إذ يكاد يجعل منه موضعا لكل صور التهكم والسخرية بما يكفى لرد النتيجة على المقدمة التى بدأها داعيا عليه كاشفا عن ضيقه وضيق رفاقه به ، آملا فى الخلاص من صورته الهزيلة .

وبذا ينتهى عروة من تصوير مشاهده إلى عرض رؤيته لعالم الصعاليك وطبيعة فكرهم ، ومن خلال من يجب أن يعتمد عليه ، وكيف يتم الإصرار عليه فى زحام الحياة القبلية التى أرهقتهم طويلا ، فآثروا منها الفرار ، فكانوا العدائين الذين يحملون بعدوهم كل رموز التشرد ومعانى الاغتراب عن مجتمعاتهم ..

من هنا بدت قافية تأبط شرا ورائية عروة بمثابة رصد «فلسفى» لطبيعة الصعلكة ابتداء من ذلك الرفض «القبلى» أو إعلان «التمرد» إلى ذلك الإحساس بالضياع ، إلى الصور السلبية أمام لوحة «العدم» ومشهد «الموت» . وهنا يظل الشاعر حبيس القاسم المشترك بين شعراء عصره من قبليين وفرديين ، على نحو ما يعرضه تأبط شرا فى رؤيته لفلسفة الإنفاق :

سـدِّدْ خـلالَكَ مـن مَال تُجَمِّعُهُ

حـتىٰ تُلاَقـى الَّذى كـلُّ امـرئٍ لاَقِ

وما تردد لدى عروة فى إطار نفس الإيقاع الحزين الذى أشرك فيه معه الرفاق حين أصر على ضرورة الخروج وطرح مبرراتها :

ذَرِينـى ونَفْسـى أمَّ حَسَّانَ إنَّنِى

بِهـا قـبلَ أن لا أَملِكَ البيعَ مشْتَرِى :

أحـاديثَ تَبـقَى والفَتَى غـيـرُ خَالدٍ

إذا هُوَ أمْسَى هـامَةً فـــــوقَ صَيِّر

تُجَاوِبُ أحـجـار الكـناس وتشـتـكى

إلـى كـلِّ مـــــعْرُوفٍ رأتْه ومُنْكـرِ

وبذا تظل فلسفة «الإنفاق» عند الصعلوك رهنا بمخاوفه من فكرة الموت ، وطرحا لاستسلامه لحسه القدرى ، وكذلك الحال فى ضرورة خروجه ليفوز سهم الموت عليه ويحطم كل سهامه ، أو ربما يفوز هو وعندئذ ينجو ليحقق لأهله حياة كريمة ، وعندها يبدو قلقا مضطربا حائرا على مستويين :

الأول : فى تبريره حتمية الخروج ، والإحساس بضرورته ضمانا للبقاء فى زحام الأقوياء .

والثانى : فى حالة فوز سهم الموت وافتقاد الأهل والرفاق له ، فكيف تكون حياتهم ، وهو - آنذاك - لا يشغله أمر موته بقدر ما يشغله صدى هذا الفقد على كل من يعولهم ، وعلي من حوله من رفاقه . ويظل أيضا هذا الاضطراب بمثابة شاهد إثبات على إصرار الصعلوك على الخروج كرد فعل لضيق السبل به فى عالم القبيلة .

ومن هنا تبقى هذه الرؤية - فى جملتها - ممتزجة بالتحدى القبلى الذى عرضنا له عند طرفة ، والذى يتردد على نفس المنهج تقريبا عند تأبط شرا حين يقول حول إطلاق رفضه للوم :

عـــاذِلـتَى إنَّ بـعـضَ الـلَّوم مَعـنـفـةٌ

وهـل مـتـــاعٌ - وإن أبـقـيْتُهُ - بـاقِ؟

فحديث اللوم عنده يتحول إلى حوار «فكرى» يعلن فيه الشاعر منطقه من خلال «الإصرار» أو «التحدى» أو الإحساس بذلك «الاغتراب» أمام مجتمعه ، فى مقابل طابع «الانهزام» أو «الاستسلام» الذى يرصده مضطرا أمام الغيبيات .

وما زالت لغة التحدى سائدة لديه ، وهى تأخذ أبعادا مختلفة أهمها ذلك «البعد الاجتماعى» الذى يتغنى فيه الشاعر «بالقوم» أو «الحى» كبديل مباشر لديه عن فكرة

«القبيلة» ، وهو ما تكرر عنده فى حديثه عن نفسه ، وطبيعة انتمائه «أن يسأل القوم» ، «أن يسأل الحى» بعيدا عن إيقاع الجمعية القبلية التى استغرقت غيره من الشعراء القبليين . ومن هنا كان التوظيف الفنى لأدوات الشاعر فى سبيل خدمة فكرته ، وطرح فلسفته على النحو الذى اقتنع به ، فكانت النزعة القصصية ، وأحاديث المغامرات ، والترويج لفكرة البطولة ، وتصوير الأحداث موزعة بين البطولة المطلقة التي علقها بشخصه ورفاقه ، وبين البطولات القبلية الخاملة التي جسدها فى سلوك فرسان قبيلة بجيلة حين عجزوا عن اللحاق به وبصاحبيه عمرو بن براق والشنفرى :

إنـىِّ إذاَ خُلّةٌ ضـنَّتْ بـنـائلـهـــا
وأمسكتْ بضَعيف الوَصْل أحذاق :
نَجوْت منـها نجـائى من بجـيلة إذْ
ألقَيتُ ليلـة خـبت الرهط أرْوَاقى
لـيلـةَ صـاحُوا وأغـرَوْا بى سـراَعَهُمُ
بـالـعَيكتـين لـدَى مَعَــدى ابـن بَراقِ
لا شىءَ أســرعُ مـنـى لـيسَ ذا عُذَرٍ
وذاَ جَنَــاحٍ بَجـنــبِ الــرَّيْدِ خَفَّاقِ

ومن هنا أيضا كان تطويعه لبقية أساليب المعالجة الفنية التى خدمت فكرته ، فما كان الطيف ليشغله ولا لينفعه بشىء فى عالمه الغزلى الذى يسرع إلى النجاة منه - على حد تعبيره - ولكنه شاء أن يوظف الطيف فى شكل متميز يخدم قضيته وينشر فكره ، ويطرح فلسفته ، حتى راح يفديه بنفسه ، فهو ليس طيف محبوبة بعينها ، ولا هو وسيلة مراسلة أو دعم علاقة ، ولكنه طيف متصعلك يتوحد مع الشاعر ، إذ «يسرى» على «الأين» و «الحيات» ويأتيه «حافيا» عبر الليالى المؤلمة .. ألم تكن صورة الحفاء والتشرد أساسا لحياة الصعلوك وجزءا من فلسفته ؟ وكذلك كان الطيف كما صوره ؟ إنه يشاركه واقعه الذى ازدحم بتلك «الحيات» أو ذلك «الأين» كما نطقت بذلك الصورة التى

رسمها . بل إن ذلك التوظيف الخاص لحديث الشاعر حول المرأة يظل محورا يدخل في إطار رصده لرؤيته ، فقد تنازل عن - بل رفض - تلك الصيغة القبلية التقليدية حول محورية «المرأة» فى بكاء الطلل ، أو تصوير رحلة الظعائن ، أو طرح ضروب من النسيب أو الإحساس بآلام الشيب ، أو عرض ضرب من شكوى الدهر ، بل ربما أعلن تمرده الكامل على تلك الصيغة ، فلم يشغله من أمرها «قفَا نَبْك» ولا «دمنة أم أوفى» ولا «أطلال» خولةَ ، أو «ديار مية» أو «ديار عبلة» ولا شوق الأعشى إلى «هريرة» أو وداعه لها ، فكل هذه الصور لم تنل من موقف الشاعر حظا إلا أن يقف لها بالمرصاد ، معلنا تمرده عليها وعلى أشباهها بما يكفى لاستكمال عدائه لمجمل الصيغة القبلية ، فإذا هو أمام محور المرأة يعد البطل القوى الذى لا يعرف أمامها استسلاماً ولا بكاء ، بل يوظف دورها العملى فى صورة الزوجة التي تخشى خروج زوجها للغزو على منهج عروة فى قوله متحاورا مع زوجته ومبررا لضرورة خروجه وقد مر بنا من قبل :

ذَرِينى للغنىَ أسْعىَ فإنّى
وأيتُ النَّاس شرُّهُمُ الفَقيرُ
وأدْناهُمْ وأهوَنهُمْ عليهم
وإن أمسى له حَسَبٌ وخيرُ
يُبَاعِدُه القَريبُ وتزْدَريه
حَليلتُهُ ويَنهرُه الصَّغيرُ
ويلقَى ذُو الغنىَ ولهُ جَلالٌ
يكادُ فؤادُ لاَقيه يَطيرُ
قليلٌ ذَنْبُهُ والذَّنبُ جَمٌّ
ولكنْ للغنَى رَبٌّ غفورُ

وكذا صنع فى صورته التى طرحها لزوجته ، وهى تلح على بقائه ، خوفا عليه من العَدْو والغزو :

ذَرِيـنـى ونَفْـــســى أمَّ حَسَّانَ إنــنَّى

بها قـبلَ أنْ لا أمْلك البيعَ مُشْترِى :

أحـاديثَ تبـقَّى والفـتَى غـيـرُ خَالدٍ

إذا هُوَ أمْســىَ هَامـــةً فـــوقَ صَيِّر

ثم فى تصريحها له بهذه المخاوف من واقع مشاعرها إزاء إمكانية فقده :

تـقــولُ : لـك الـوَيْلاتُ هَلْ أنتَ تَاركٌ

ضَبُوءًا بـرَجْل تـارةً وبَمْنـســـــر ؟

ومُسْتَثْـبتٍ فـى مَالكَ الـعــامَ إننـى

أراكَ عـلـىَ أقـتَادِ صَرْمـاءَ مُذْكِـرِ

فَجُوعٍ لأهْل الـــصَّالحــــينَ مَزَلَّةٍ

مَخُوفٍ رَدَاهـا أنْ تُصـيـبَكَ فاحْذَرِ

وكأننا أمام الشاعر فى إطار من التحليل النفسى الدقيق لما يدور فى أعماق زوجته من هواجس كان أبرزها «الخوف» و«القلق» و«الفزع» والارتباك أمام خروجه ، وهى رؤية خاصة للصعلوك ينطلق فيها من واقع حياة التشرد كما عاشها ، وكأنه استبدل الزوجة بالحبيبة التقليدية للشاعر القبلى ، فأنَّى له أن يستسلم أو أن يبكى أو أن يوقف الرفاق أو أن يستبكيهم على الديار ، بل يسهل لديه مثل هذا الفرار الذى استطرد «تأبط شرا» حول تصويره قائلا مرة :

إنِّى إذا خُلَّةٌ ضَنَّتْ بنَائـلـهـــا

وأمـسكَتْ بضَعـيف الوَصْل أحْذاقِ :

نجـوْتُ منهـا نَجَائى من بجـيـلةَ إذ

ألقَـيْتُ لـيـلةَ خبْت الـرَّهْط أرْوَاقـى

ثم يقول مرة ثانية فى نفس القصيدة :

ولا أقــولُ إذا مـــا خُلَّةٌ صــرَمَتْ

يــا وَيْحَ نَفْسـيَ مـن شَوْقٍ وإشْفـــاق

لـكنَّمـــا عولى إنْ كـنتُ ذا عـــولٍ

علـيَ بَصـيــر بـكَسبْ الحَمْدِ سَبَّاقِ

ذلك أن وجود البديل عند الصعلوك يدفعُه إلى جِدية البحث عن منطق جديد للحياة، وعن «وجود خاص» يلتمسه فى إطار طائفته ، وعن رؤية «فلسفية» تعكس ملامح فكره ، وكأنما قصد إلى ربطها على المستوى الحسى بفكرة «العَدْو» ، والدأب على الغزو والإغارة ، ومفاجأة الخصوم أو الضحايا ، وهنا يستعذب الشاعر قصص البطولة ، ويستمرئْ صور السلب ، ويفيض فى تصوير مشاهد الفرار ، وتستوقفه النجاة على ما تعكسه كل هذه الصور من الأبعاد الجغرافية والاجتماعية للظاهرة ذاتها ، ظاهرة توزيع الثروة بين «فقر وغنى» ، وكذا ما تعكسه من خصوصية الرؤى حول طبيعة «الرفقة الجديدة» سواء أكانت في ظلال حركة الصعلوك الحق ، أو بدت فى مشاهد الرفاق والخيل، وفى مقابلها تظهر صورة العدو المستسلم المتخاذل مهما كانت قوته وأدواته .

كما ربطها على المستوى «النفسى» بطبيعة فكره حول فلسفة الصعلكة ذاتها بدءا من الطرح الاقتصادى ، إلي الرفض الاجتماعى «للانتماء» ، إلى ما ترتب على هذا وذاك من تركيب «وجدانى» خاص ومتميز ، يظل الشاعر فيه مغتربا عن مجتمعه من ناحية ، مغمورا فى إطار القاسم المشترك بينه وبين أبناء طائفته المتميزة من ناحية أخرى.

من هنا يأتى تفسيرنا لفلسفة الصعلوك المزدوجة بين «اغترابه» «ومشاركاته الفكرية» حول تلك المعانى «الوجودية» التى التمسنا لها نظائر عند طرفة ، حيث استجابت لها بعض أبيات معلقته ، وكانت كثيرة بما يكفى لاستكشاف أعماق نفسيته ، فكان الصعلوك بهذا المنطق «فيلسوفا» يبحث عن نفسه ، ويتأمل موقفه ، أين هو من واقع مجتمعه ، وأين هو من عالمه وطبيعة وجوده ، بل أين هو من أبناء طائفته الذين اتسق معهم فى صورة جماعية . وأخيرا أين هو من هذا الحس الغامض الفزع أمام المجهول ، وأمام الموت . وكيف يترجم إحساسه «بتفرده» أو حريته أو حتى بخضوعه

«لقوى الطبيعة» التى ربما حاول السيطرة على الجانب المدرك منهاعن طريق «مرقبته» التى راح يبنيها على قمم الجبال تأكيدا لمنطقة الاغتراب النفسى ومنطق الرفض القبلى الذى يصدر عنه ؟

إن هذا البحث المتشعب في قصيدة الصعلوك يظل بمثابة إضاءة مبدئية حول طبيعة حياته القلقة الموزعة بين الوجود والعدم ، بين الحرية المطلقة وبين الالتزام ، وبين العبودية وحطام الذات ، بين الاستعباد الجمعى ورفض الخضوع ، بين المقاومة الفردية بحثا عن جوهر «الأنا» وبينها من خلال تحقير الآخرين ، ومن ثم يبدأ البحث عن كل علاقاتها الفكرية المتداخلة مع كل ما حولها من عالمها المحدود ، أو العالم على اتساعه المطلق .

على أن الدائرة تتسع وتتعدد معالمها حين ينقل المشاهد أيضا لدى عالم المرأة ليفلسف هذا العالم على مستويين :

الأول : تكشفه طبيعة علاقته به ، وقد أراد أن ينفصم عنه إذا ما وجده حائلا دون تأكيد فكره الخاص ، وعندئذ لا يجد مفرا من الهروب منه هروبه من خصومه ، أو حتى هروبه من زوجته إن هى عاقت خروجه بنحيبها ومخاوفها .

الثانى : تسجله تلك النفسية الممزقة التي كشفها حول زوجة الصعلوك ، والتى تعيش نفس الواقع بين الكآبة والخوف والفزع من هول ما يصيبها إن هو راح ضحية غزوه.

وهنا يظل الحس الغيبى جامعا بين كل مقومات المادة التى طرحها الشاعران فى قصيدتيهما ، فأمام الموت يضعف الصعلوك ومعه يضعف الصعاليك جميعا ، ومن باب أولى تضعف المرأة كما ضعف كل أبناء القبائل ، وشتان بين إحساس الشاعر بكيانه فى عالم «الوجود» وبين حجم الفزع الذى ينتابه أمام المجهول أو مخاوفه إزاء عالم الفناء وساحات العدم .

(٣)

مفارقات الفكرة بين العبد والصعلوك

والمغترب فكريا هنا هو الشاعر منذ أقدم عصور أدبنا القديم ، وحين نقول عصورا تبدو الرقعة الزمنية على درجة كبيرة من الاتساع ، وكذلك المساحة المكانية ، وحين نقول الشاعر العربى نعنى عددا كبيرا من الشعراء ، مما تستشعر من خلاله أن هذا العرض يبدو

أفقيا لتحديد معالم الظاهرة ، وإن شئت التعمق فأمامك دواوين الشعراء يمكن أن تستكشف فى كل ديوان منها كمًا هائلا يسهم فى دعم الظاهرة وتوكيدها .

على أن المرور المؤكد على شعرائنا القدامى يكشف لنا ضروبا من هذا الاغتراب ، الذى كاد يوضع على طرف نقيض مع ظاهرة الالتزام التي عبروا من خلالها عن درجة عالية من الاتساق النفسى ، والتوافق الاجتماعى مع مجتمعاتهم بكل قيمها وعاداتها .

ولا نريد أيضا أن نعقد الموقف بدرس نظرى لأبعاد الاغتراب ودلالاته ، بقدر ما يحسن تأمل فلسفة الشاعر المغترب ، وكيف ترجمتها القصيدة فى كل عصر على حدة ، وما السمات الفارقة بين مواقف المغتربين من الشعراء ، وكيف ارتقت صوره مع تغير حركة الشعر فى عصور الأدب المختلفة .

فإذا ما أخذنا من الاغتراب صورته البسيطة على المستوى اللفظى بمعنى نفور الفرد من الجماعة ، وترحيبه بالانزواء فى إطار فلسفة خاصة به كفرد ، أو الاندماج الجديد فى ظل جماعة صغيرة ، أو طائفة تحمل نفس أفكاره سواء أبدا زعيما لها ، أم ظل مجرد فرد من أفرادها بدت لنا ظاهرة شائعة لدى الشاعر الجاهلى على عدة مستويات:

مظهر اغتراب الأمير الذى يعكسه لنا موقف شاعر كامرئ القيس الذى عرف «بالملك الضليل» أو طرفة بن العبد «ابن العشرين» ، وقد يكفى أن نعود إلى درسه فى إطار وجوديته لتتأكد لنا هذه الفكرة التى يأبى فيها إلا التفرد برؤيته الخاصة للوجود والعدم ، ومتعته الذاتية في عالم الخمر والندماء ومجالس الطرب ، وإن ظل قلقاً شديد الحيرة إزاء هذا الانقسام على الذات ، بل راح يجدُ فى البحث عنه كصورة أخرى فردية يختارها ، ويطوعها لهذا الانتماء فتحدث - كما رأينا - عن بنى الغبراء ،وأبناء الطراف الممدد ، وكأنه راح يعكس حنينه الحتمى إلى تلك الغبراء ، أو أهل ذلك الطراف كنماذج متباعدة من الطبقية الجاهلية . فما أكثر حنينه إلى أبناء هذا أو ذاك ، كأن الطبيعة هنا تصبح للشاعر أما ينتمى إليها كبديل لهذا الضيق الفردى ، وسندا من ذلك النفور الاجتماعى .

وهناك أيضا اغتراب العبد على النحو الذى تعكسه لنا ثورة عنترة بن شداد وتمرده، وكأن الشاعر راح يصور مرارة نفسية إزاء اغتراب فرض عليه من مجتمعه ، ويغضب

لأنه لم ينل حقه حتى فى إطار هذا الاغتراب ، كما كان لدى الأمراء ، عندئذ يتحول إلى وحش كاسر إزاء البنية القبلية ،يعلن بغضه وكرهه للنظام القبلى ، بل ربما تشفى من أبنائه إذا ما عاشوا ذلك المأزق المرير الذى شفي نفسه وأبرأ سقمها ، وهم ينادونه ويستغيثون به طالبين نجدته ضد أعدائهم .

على أن الاغتراب فى هذا الإطار - إطار العبودية - قد يعالج على الصعيد النفسي بمجرد انقلاب تلك «الأنا» من الحصار الذى ضرب حولها ، وعندئذ تجد الشاعر يتسق مع نفسه ، ويتكيف مع مجتمعه في صورة أكثر هدوءا ، فقد آلت إليه حرية الاختيار فى أن يكون عضوا شريفا يعترف بمكانته ذلك المجتمع علي النحو الذى وقع من عنترة أيضا حين ألحقه أبوه بنسبه ونال صك حريته .

وهناك اغتراب الأسير وقد فرض عليه من خارج نفسه أيضا ، وهو اغتراب طارئ، وغالبا ما يكون فارسا مشهودا له فى قومه بالشجاعة والبطولة ، وعندئذ تراه ينطوى على نفسه ، يعاتب قدره وينعى حظه ، وقد يعلن - فى خضم انفعاله - عداءه الصريح لقومه إذا ما تركوه أسيرا ، أو تناسوا دوره الاجتماعى قبل غربته القهرية ولا يبقى له - حينئذ- إلا أن يلعق جراحه ، ويتوقف عن تصوير أبعاد اغترابه ، ولكنه - غالبا - ما يبدو عاجزا عن طرح البديل ، بعد أن فقد كل شيء ، على نحو ما يحكيه عبد يغوث فى الجاهلية ، أو أبو فراس فى العصر العباسي . ذلك أن الشاعر يظل حبيس بلاد بعيدة لا يجد فيها الرفاق أو الأهل ، وكذلك لا يجد فيها تلك الطبيعة التي كان يتناغم معها ويتوحد ، ويجد فيها نفسه ، ويصب من خلال مقوماتها دفقاته الوجدانية ، كما يفتقد فيها سلاحه وفرسه ، ومقومات بطولته التى طالما اعتد بها ، ولا يبقى لهذا النمط من الشعراء من وسيلة تعويضية إلا من خلال عالم الذكريات التى يتغنى بها الشاعر حول فروسيته ، واعتراف القوم به ، وما كان من مكانته بينهم ، وكذا عن طبيعة بلاده وشوقه إليها ، فهو اغتراب لا يعالجه إلا ذلك الحنين الذى تعرضه الصور الشعرية لدى شعراء هذا الاتجاه .

وهناك اغتراب الصعلوك ، وهو الذى رفض البنية القبلية - كما رأينا - التى لم يتسق معها ، ولم يجد ذاته إلا فى إطار طائفته الجديدة ، أو فى إطار تلك الطبيعة القاسية التى يتعايش معها ، ويختار منها ما يتسق مع حياته الجديدة على مستوى أجوائها وظروفها الزمانية والمكانية ، فيسجل حنينه إلى الصحراء الحارقة التى تمثل

حدود عالم صعلكته ، وكذا إلى قمم الجبال التى تصبح مواضع مرقبته وملاذه ، ووجهة فراره التي يعجز عن الوصول إليها القبلى ، وهى بمثابة تعويض نفسى أيضا يستريح إليه فى مقابل السهول والأودية التى ينصرف إليها الرعاة برموزهم القبلية البغيضة إلى نفسه، والتى يبدو فيها الراعى مستسلما للطبيعة ، عاجزا عن القتال أو التشبه بالصعلوك .

وهناك النهار الحارق والليل المظلم ، وذلك الفقر الدائم الذى يلاحقه ، مما يجد فيه ذاته المتفردة أيضا ، بعيدا عن حس الجماعة فى مفهومها البدوى الذى عرفته البيئة وشاع بين أبنائها .

وهناك اغتراب الفاتح المحارب الذي انتهى به مطاف فروسيته فى عصر صدر الإسلام وما بعده إلى أرض نائية ، ربما لفترات طويلة ترك فيها أهله وماله ووطنه ، ومكث هناك ينتظر العودة التى لا يملك حريته فى تحديد موعدها ، إلا أن يظل مرهونا بانتمائه الحربى الجديد ، وعندئذ لا يبقى أمامه إلا أن يرثى نفسه ، أو أن يشكو ضعف حياته ، مع تسجيل حنينه إلى وطنه بكل مقوماته ، على نحو ما كان من مالك بن الريب فى مرثيته اليائية المشهورة التي رثى بها نفسه في خراسان .

ففى كل هذه المواقف - وغيرها كثير - تتراءى لنا صورة المغترب ، وهو بصدد الانفصال عن المجموع بشكل ما من الأشكال ، ولكنه - مع هذا - يحاول الخروج من دائرة العزلة بحثا عن البديل أو أملاً فى أى من تلك الضروب التعويضية التى يعكف عليها ، ربما من قبيل تسلية النفس ، أو التماس عزائها من خلال آلام واقعها الغريب .

وبهذا القياس يمكن أن نطلق الظاهرة لتنشر وتشبع وتكتسب درجة من العمومية ، يُرى فيها ذلك الاغتراب المؤقت للشاعر الجاهلى - بوجه عام - فى مشاهد الرحيل التى يصورها ، ذلك إذا ما سلمنا بواقعية تلك المشاهد ، بدليل إصراره على إيجاد البديل فى أضيق الحدود ، من خلال ضرورة اللجوء إلى رفيق أو رفيقين ، أورفاق يصطحبونه عبر أهوال الصحراء ، ويساعدونه على قطع تلك «المفازة» المفزعة .

ومن هنا أيضا نستطيع تحديد ملامح المغترب فى إطار هذه التجارب المتنوعة ، وكأنه يعكس دائما نفوره من الجماعة ، إذ لا تهدأ نفسه حتى يصور ضيقه بها ، سواء أبدا هذا الضيق بمثابة رفض للبنية الاقتصادية أصلا على طريقة الصعلوك ، أو البنية الطبقية الاجتماعية على منهج العبد الثائر المتمرد ، أو على الشكل السلوكى الذى

يطرحه التقليد الاجتماعى على طريقة طرفة فى موقفه الخمرى ، أو على قدره الذى لا يرى منه مناصا ، على نحو ما كان من اغتراب الأسرى من الشعراء والفرسان .

أضف إلى هذا النفور من الجماعة ذلك الرجوع المتكرر إلى الذات ، مع ذلك الحرص الدائب على الاستغراق فى فلسفتها للأشياء ، ومعالجتها للمواقف ، فهى العودة الصريحة إلى أعماق النفس البشرية ، حين تعتزل الجماعة ، فتبدو عليها مسحة الحزن والكآبة ، إلا من خلال تحقيق شىء من هذا التعويض النفسى« الذى نراه أحياناً فى انتماء طائفى محدود ، أو فى لجوء إلى الطبيعة أو استصراخ للرفاق ، وفى كل الحالات يظل المغترب يدور حول ذاته باحثا عنها ، مشفقا عليها ، وعندئذ نراه يحكى آلامه ويصور آماله التى يستشرفها سواء فى ظل اغترابه ، أو حتى من خلال ما ينتظره بعد ذلك الاغتراب من تحقق الأحلام والرؤى التى تداعب خياله . ومع تطور الحياة ، ومع مزيد من تعقد صورها ، ومن خلال تفاعل الحضارات فيها ، تظهر أنماط أخرى من ذلك الاغتراب لدى شعراء عصور الحضارة ، أعنى بذلك الاغتراب الفكرى الذى ربما يفرضه الشاعر على نفسه ، وهو يتصدى للقيمة الاجتماعية التى يحترمها المجتمع ، - أو ينبغى أن يحترمها خاصة فى ظل العقائد والأديان - فلا يتورع الشاعر أن يصرح بتلك القيم ، وعندئذ يطرح تصويره كمغترب يعكف على متعه الخاصة ، وتشغله فلسفته الفردية ، فيبدو متجاهلا كل ما حوله من منطق الرفض أو السخرية والازدراء ، وتبقى له دهشته إزاء ما ينهض به ، بل ربما قدس لذته فى مقابل مناهضته لسلوك الجماعة ، على النحو الذى تعكسه لنا «عصابة السوء» التى تزعمها أبونواس ، فبدا حريصا على عرض غايته من اغترابه من خلالها ، وهى تتعلق بالمتعة التى ينشدها ، والتى يوظف الطبيعة بشكل آخر لخدمته فى نيلها ، على نحو ما نجده في صوره المتكررة لليل ، وقد لفه جلبابه الأسود فانفصل به عن مجتمعه ، أو عن أولئك الشباب الذين قادهم إلى حَانة الخمر ، ليمارس من خلالهم زعامته المنشودة ، وعندئذ يظل إحساسه «بالأنا» حبيس تلك الغائية المحددة بالمسلك الخمرى ، وتجاوز مرحلة الرفض الاجتماعى ، أو القبول الطائفى فحسب .

ولا شك أن هذا الضرب من الاغتراب يقبل أكثر من صفة ، فإن شئت اعتبرته اغترابا أخلاقيا ، أو أسميته اغترابا اجتماعيا ، أو أعددته اغترابا نفسيا وفكريا ، فهو ينتهى إلى هذا الباب الذى يغلقه الشاعر على نفسه مع عصابته ، سعيا وراء الغاية التي حددها لنفسه فى إطار فلسفته الذاتية التى بلورها فى ضروب اللذات ومتع «الأنا» ،

وربما تجاوزت غاية المغترب هذا السلوك النواسى فأخذت موقفا مضادا له ، فبدا الشاعر مغتربا حتى عن لذته ومتع حياته ، فهو يغترب بهذه الصورة عن مجتمعه ، وعن متعه الخاصة ، ليسعى إلى غاية أخرى قد تتجسد فى الطموح أو الشهرة ، أو تجاوز كل آمال الشعراء من حوله ، وعندئذ ترى كمًّا هائلا من الصور القاتمة لكل ما حوله إلا ما يتعلق بطبيعة الأمل الطموح الذى يسعى وراءه ، على النحو الذى يعرضه موقف أبى الطيب المتنبى من أمر الولاية التى عاش ينتظر أن تسند إليه ، فأضاع كل همه فى البحث عنها، وبدت محورا غائيا أيضا وراء اغترابه فى كل بيئة نزل بها ، أو كل أمير قصد إليه ، حتى عجز عن الاتساق مع كل من حوله سواء على المستوى الرسمى أو الجماهيرى ، بل يكاد يفقد اتساقه مع نفسه حتى أصيب بالحمى التى صورها فى ميميته المشهورة فى مصر ومطلعها :

ملومكما يَجِلُّ عن الملام

ووقعُ فَعاله فَوق الكَلام

وربما تقوقع هذا الاغتراب في حدود الفكر دون سواه ، وعندئذ قد يشتد نفور المغترب من كل ما حوله على الإطلاق ، ويبدو موقفه أقرب إلى الاكتئاب الذى يملى عليه ذلك الرفض الكامل لكل ما يحيط به ، وعندئذ قد يغالى فى اغترابه مغالاته فى حياته، فيغترب عن الحياة ذاتها ، ويلتمس التعويض النفسى فى انتظار لحظة الموت ، وهو ما يدير حوله حواراته ، ويعرض فلسفاته ، ويحدد أبعاد رؤاه ، ليرفض كل شىء إلا لحظة الموت التي تملى عليه قدرا مقدورا ، ولكنه يرحب بها مكرها بديلا للوجود الذى اغترب عنه بكل صوره على نحو ما نجده في الفلسفة العلائية وموقفها من منطقة العدم ، والإسراف فى تصوير الشوق إليها بدلا من الوجود الذى وجد فيه الشاعر قهره ومهانته ، سواء فى ظلال محابسه المتعددة بين العمى والبيت والنفس في جسده ، أو حتى فى إطار معاملاته لأناس لم ير فيهم إلا ما يدعو إلى اعتزالهم ، والتقوقع حول هموم النفس بين الخاص منها والعام .

ومن عموم هذا التناول لظاهرة اغتراب الشاعر القديم يمكن تحديد الموقف على مستوى التطبيق من خلال قصة اغتراب العبد ممثلة فى سلوك عنترة فى إحدى قصائده ، وكذا بطوله المغترب كما يحكيها شعر الصعاليك من خلال عروة بن الورد .

١ – أما عنترة :

فله قصيدة لامية بين شعره ، يمكن أن نلتقى فيها بنموذج قصصى متميز يعكس لنا أبعادا متميزة تميزت بها القصيدة أكثر من غيرها على مستوى ديوان الشاعر من ناحية، وعلى مستوى شعر عصره عموما من ناحية أخرى ، وخاصة فيما يتعلق بتصوير اغترابه عن مجتمعه ، إذ يعمد إلى رسم عدة لوحات يربط بينها نسق نفسى واحد ، وإذا بأطراف البطولة من حوله تتعدد ، ليظل هو بينها بمثابة البطل المغترب ،ومن حوله أولئك الأبطال الثانويون الذين يحرك من خلالهم أحداثه فى ظل رضاه عنهم علي نحو ما يعكسه :

١ – مشهد بطولته أمام عبلة ، وحواره معها ، وسرده لجوانب بطولته أمامها . قصدا إلى إبهارها ، وأملا فى تجاوز طبقته إلى طبقتها .

٢ – ثم مشهد بطولة خصمه ، وكيف يوظفها فى خدمة لوحته الخاصة ، ثم كيف يدخل من خلالها إلى باب الإنصاف فى التصوير الحربى للخصوم من فرسان أعدائه .

(١)

لامية عنترة بن شداد

١ – طالَ الثَّواءُ علىَ رُسُومِ المَنْزِلِ
بينَ اللُّكَيْكِ وبينَ ذاتِ الحَرْمَلِ

٢ – فوقَفْتُ فى عَرَصَاتِها مُتَحيراً
أسَلُ الدِّيار كفِعْلِ مَنْ لَمْ يُذهَلِ

٣ – لَعِبَتْ بها الأنواءُ بَعْدَ أنيسِها
والرامِساتُ وكلُّ جَوْنٍ مُسْبِلِ

٤ – أفَمِنْ بُكَاءِ حَمَامَةٍ فِى أيْكةٍ
ذَرَفَتْ دموعُكَ فوقَ ظَهْرِ المَحْمَلِ

٥ - كـالدُّر أو نضَضَ الجُمـان تَقطَّعت

مِنـــــــهُ عقَائدُ سِلكُهُ لمْ يُوصَل

٦ - لَمَّا ســمِعْتُ دُعــاءَ مُرَّةَ إذْ دَعَا

وعـــاءَ عَبْسٍ فـى الـوَغَى ومُحَلِّلِ

٧ - نادَيْتُ عَبساً فـاستَجابوا بالقَنَا

وبـــــكُلِّ أبْيَضَ صَارِم لم يَنْجَلِ

٨ - حتى استَباحوا آلَ عَوفٍ عَنْوَةً

بالمشـرفـيِّ وبـالـوَشـيـجِ الذُّبَّلِ

٩ - إنـيَّ امْرُؤٌ مِن خَيْرِ عَبْس مَنْصِبـاً

شَطْرِي وأحـــمِي سَائرِي بـالمـنُصُلِ

١٠- إنْ يَلحقوا أكْرُرْ وإنْ يستَلحمُوا

أشْدُدْ وإن يُلْفَوا بَضــــنْكٍ أنْزِلِ

١١- حِينَ النُّزولُ يَكُونُ غـايـةَ مِثلِنا

ويـفـــرُّ كـلُّ مُضَلَّل مُسْتَوْهِلِ

١٢- ولـقَدْ أبيتُ علـىَ الطَّوىَ وأظَلُّه

حــتـىٰ أنـالَ بِهِ كـــريمَ المأكَلِ

١٣- وإذاَ الكَتيبَةُ أحْجَمَتْ وتَلاحَظَتْ

ألـــفِيـــتُ خَيْراً مِنْ مُعِمٍّ مُخْولِ

١٤- والخيلُ تعْلَمُ والفَوارسُ أننِّي
فرَّقْتُ جَمْعَهُمْ بطعنةِ فيْصَلِ

١٥- إذْ لاَ أُبادرُ فى المضيقِ فَوَارِسى
أولاَ أُوكِّلُ بالرَّعيلِ الأوَّلِ

١٦- ولقَدْ غدَوْتُ أمامَ رايةِ غَالبٍ
يومَ الهَيَاج وما غدوتُ بأعْزَلِ

١٧- بكَرَتْ تُخَوِّفُنِى الحُتوفَ كأنَّنى
أصبحتُ عَن غرَضِ الحُتوف بمَعْزِلِ

١٨- فأجبتُها إنِ المنيَّةَ مَنْهَلٌ
لابُدَّ أنْ أُسقَى بكأسِ المنْهَلِ

١٩- فاقْنَىْ حَيَاءَكِ لا أباً لكِ واعلَمى
أنِّى امْرُؤٌ سأمُوتُ إنْ لمْ أُقتلِ

٢٠- إنَّ المنيَّةَ لوْ تُشكَّلُ مُثِّلَتْ
مِثلى إذا نزلُواْ بضَنْكِ المنْزِلِ

٢١- والخيلُ ساهمةُ الوُجوه كأنَّمَا
تسقَى فوَارِسها نَقِيعَ الحنْظَلِ

٢٢- وإذا حُملتُ على الكريهة لم أقل
بعدَ الكَرِيهَةِ ليتَنى لمْ أفعَلِ

٢٣- عـجِبَتْ عُبـيْلَةُ مـن فـتًى مُتَبَذّلٍ

عـارِي الأشَاجِع شـاحبٍ كـالمُنْصُلِ

٢٤- شَعِثِ المَفَارق مُنْهَجٍ سِرْبَـالـهُ

لَمْ يـدْهُنْ حَوْلاً ولَمْ يَتـــرَجَّلِ

٢٥- لا يَكْتَسى إلاّ الحديدَ إذا اكْتَسَى

وكـــذاكَ كـلُّ مُغَاوِرٍ مُسْتَبْلِ

٢٦- قَدْ طَالمَا لبِسَ الحـديدَ فـإنّمـا

صـدأُ الحـديدِ بـجلدِه لم يُغْسَلِ

٢٧- فتضاحَكَتْ عجَبًا وقالتْ: يا فتَىً

لا خـيـرَ فـيـكَ كـأنهـا لـم تحْفِلِ

٢٨- فَعَجِبْتُ منهـا حينَ زَلّتْ عَيْنُهـا

عن مـاجـدٍ طلقِ اليـدَيـنْ شَمَرْدَلِ

٢٩- لا تَصْرمـينى يا عُبـيْلَ وراجعى

فىَّ البـصـيـرةَ نـظرةَ المُتَأمّلِ

٣٠- فَلَرُبَّ أملحَ منـكِ دلاً فاعْلَمِى

وأقَرَّ فِى الدنـيـا لعَيْنِ المُجـتَلِـى

٣١- وصَلَتْ حِبـالى بالذّى أنا أهلُهُ

مـن وُدِّهـا وأنـاَ رَخِىّ المِطْوَلِ

٣٢- يا عـبلُ كَمْ من غَمْرَةٍ باشَرْتُهـا

بـالنّفْس مـا كـادَتْ لعَمْرُك تنجلي

٣٣- فيـهـاَ لوامعُ لو شَهِدْتِ زُهَاءَها

لـسَلَوْتِ بـعـد تَخَضُّبٍ وتَكَحُّلِ

٣٤- إمـا ترَيْنِي قـد تَحَلَّتُ ومَنْ يَكُنْ

غـرَضـاً لأطـرافِ الأسنّةِ يَنْحُلِ

٣٥- فلرُبَّ أبلجَ مـثلَ بعلك بَادِن

ضَخْمٍ علـى ظَهْرِ الجَوَادِ مُهَيَّلِ

٣٦- غَادَرْتُهُ مُتَعَفـراً أوْصَالُهُ

والـقَوْمُ بـين مُجَرَّحٍ ومُجَدَّلِ

٣٧- فـيهمْ أخـوُ ثِقَةٍ يُضَارِبُ نَازِلاً

بـالمشـرفـيِّ وفـارسُ لَمْ يَنْزِلِ

٣٨- ورِماحُنَا تَكِف النَّجِيعَ صَدُورُها

وسيـوفُنا تُخْلِي الرقَابَ فـتَخـتْلي

٣٩- ولـقَدْ لقيتُ الموتَ يـومَ لَقِيتُهُ

مُتَسَرْبِـلاً والسـيفُ لَمْ يَتَسـرْبَلِ

٤٠- فـرأيتُنَا مـا بَيْنَنَا مـن حَاجَزٍ

إلا المِجَنُّ ونـصـلَ أبـيـضِ مِفْصَلِ

٤١- ذَكَرٌ أشُقُّ به الجماجمَ فى الوَغَى

وأقـــولُ لا تـقـطعْ يمـينَ الـصَّيْقَلِ

٤٢- ولرُبَّ مُشْعِلـــةٍ وزَعْتُ رِعَالَهَا

بُمَقــلِصٍ نَهْدِ المــراكــلِ هَيْكَلِ

٤٣- سَلِسِ المُعَذّر لاحـقٍ أقــرابُهُ

مُتَقَلِّب عَبــــثًا بَفَأسِ المِسْحَلِ

٤٤- نَهِدِ القَطاة كـأنَّهـا مـن صَخْرَةٍ

مـلسـاءَ يغـشـاهَا المسـيلُ بَمحْفلِ

٤٥- وكـأنَّ هاديَهُ إذا اسـتَقْبَلتـهُ

جِذْعٌ أذلُّ وكـــانَ غـــيـــرَ مُذَلّل

٤٦- وكـــأنَّ مَخْرَجَ رُوحِه مـن وَجْهِه

سِرْبــانِ كــــــانَا مُولجَيْنْ لجيْأَل

٤٧- ولهُ حـوافـرُ مُوثَقٌ تركيـبُهـا

صـمُّ الـنُّسُور كـأنـهـا مـن جَنْدَلِ

٤٨- ولهُ عَسِيبُ ذو سَبـيبٍ سـابغٌ

مــثلَ الـرّداء عـلى الـغَنِيّ المُفْضلِ

٤٩- سلس العنان إلى القتال فعينه

قـبلاءُ شـاخـصـةٌ كـعين الأحْوَلِ

٥٠- وكــأنَّ مِشْيَتَــهُ إذا نَهْنَهْتَهُ

بـالنُّكْلِ مـشـيـةَ شَاربٍ مُسْتَعـجِلِ

٥١- فعليـه أقتَحِمُ الهيـاج تقحمـا

فـيـهـا وأنقضُّ انقـضـاضَ الأجـدل

٣ - بعدها يأتى مشهد القبيلة وهى تعلن اعترافها بفروسيته ، وتتخذ من بطولته ملجأ لها حين تناديه ، وتستغيث به ، وعندما تهدأ لغة المغترب إلى حد بعيد .

٤ - ثم يبرز مشهد فرسه الذى يتوج يه قصيدته ، وهو ما يكتمل بين ثنايا الأبيات من خلال معرض أسلحته التى يعتد بها فى عالم الاغتراب والبطولة . وكأنما أراد التوحد معه ضد كل ما حوله ومن حوله مما أراد أن يسلبه حق الحياة والحرية .

فمن خلال المشاهد يمكن أن نلمح الروح القصصية ، وكأنها تدفع الشاعر دفعا إلى ترتيب الحدث فى صور منطقية ، تبرز ملامحها ابتداء من التمهيد لتلك المشاهد التى رصدها فى ظل لوحة المقدمة ، منذ بدأها بتلك الإيقاعات الفعلية المتوالية من طال الثواء فوقفت فى عَرَصَاتها ، لعبت بها الأنواء والروامس ، إذ يتحرك المشهد برمته من خلال هذا السكون ، وإذا بالصمت يخيم عليه بين رسوم المنازل ، وإذا بوقوفه سائلا الديار يطول ومعه تمتد حيرته أمام قوى الطبيعة التى جاءت على كل صور الحياة فيها لتحيلها إلى عدم ، لينتهى من ترجمة سكونه إلى لحظة بكاء ، ربما التقى فيها مع شعراء عصره إذ بدت لحظة صدق أبرزها حديثهم عن الطلل ، لينطلق منها على وجه السرعة إلى عرض مشاهده التى تضمها فروسيته ، وتحكيها بطولته ، ويظل اغترابه شديد الوضوح فى كل هذا جملة يستعين يها ، وبصفة خاصة فى قوله مصورا حيرته :

فَوَقَفْتُ فى عرَصَاتها مُتحيِّرا

أَسَلُ الدِّيَارَ كفعل مَنْ لَمْ يذْهَلِ .

وقد أدرك يقينا أنه ليس أمامه إلا الاستسلام أمام قوى الطبيعة كما سبقته إلى هذا الاستسلام الديار ذاتها :

لعِبَتْ بها الأنواءُ بعدَ أنيسها

والرامساتُ وكلُّ جَونٍ مُسْبِلُ

ولذا تراه غير قادر على أن يجد لنفسه عزاء إلا فى لغة البكاء :

أَفَمِنْ بُكَاء حَمَامَة فــــــى أَيكَةٍ

ذَرِفَتَ دُمُوعُك فــوقَ ظَهْرِ المحـــمل

وإذا بالمشهد القبلى بعد ذلك يزدحم بالحركة وتبادل الأحداث ، من خلال المادة الفعلية التى يطرحها فتبدو متزاحمة متوالية ، فهو يسمع دعاء مرة وعبس ، وقد اشتدت نيران الحرب ،وإذا هو ينادى عبساً ، والفرسان يستجيبون ويعدون وسائلهم الحربية للقتال وهم يقتحمون المعركة - بزعامته بالطبع - ليخرجوا منها - بالضرورة - فى مشهد المنتصر المظفر ، وقد استباحوا آل عوف بسيوفهم ورماحهم . وهو فى هذا المشهد الموجز لم يشأ أن يصرح بزعامته لقوم اغتراب عنهم حين لفظوه ، ومع هذا فقد حقق النصر لهم ، وإذا هو يؤثر نفسه بعرض متميز يعقب به على الأحداث ، إذ يؤصل لشرف مكانته فى عبس لا لنسبه ، وفرق شاسع بين الأمرين لدى البطل المغترب بين قومه ، وخاصة حين يجد مكانته فى فروسيته وعدته القتالية ، وشدة سرعته وإغاثته لمن يستنجد به بين كر وفر ، وشده على خصومه خاصة منهم الفرسان الذين يعجزون أمام هجومه إلا عن الاستسلام أو الفرار ..

فلدينا هنا صورة البطل الأول حين يستنجد به القوم ، ويعلقون عليه آمالهم ، ويجسدون فى شخصه طموحاتهم ، وخاصة فى لحظات الحرب التى تحتاج إلى فروسيته ، وهو - أى البطل - يدرك حقيقة اغترابه بينهم ، ولكنه قد يجد فى تلك الفروسية ما يحطم تلك الحواجز الطبقية ، فيصر على الإطالة فى عرض البطولة المطلقة التى يترجمها تتابع الأحداث من خلال هذا التوالى الفعلى الدقيق الذى تغلفه المنطقية ، ويتوّجه السرد القصصى حول صورة «الأنا» الصريحة ، سواء فى فترة الحرب أو فيما سواها ، فإذا هو فى الحرب يفوق الأحرار شجاعة وإقداماً ، وعندئذ لا يحتاج طويلا إلى البحث عن ذات المغترب فقد عثر عليها فى عمق الميدان ، وفيما يمتلكه من أدوات القتال ، تلك التى يتوحد معها ، ويشهدها على نفسه إلى جانب شهادة الفرسان والخيول على صدق ما

أصاب القوم على يديه فى يوم القتال أمام راية تغلب ، وقد تدجج بكل أسلحته استكمالا لصورة هذا التوحد ، وهنا تراه يرتدى ثوب المغترب مرة أخرى ، على الرغم مما قد تخدعنا به اللهجة القبلية فى الحوار الحربى ، ولكن الذى لا ينسى أبدا لدى عنترة بما يحكيه عن تميز ذات المغترب فى خضم المشهد الحربى بكل مشقاته :

ولـقـــد أبـيـتُ عـلى الـطَّوىَ وأظـلُّه

حـــــتـىُّ أنَالَ بـه كــــــريمَ المأكْلِ

وإذا الـكـتـيـبـةُ أحـجْمَتْ وتلاحَظَتْ

أُلفِيـــتُ خَيْراً مــــن مُعــــمٍّ مُخْولِ

والخــيـلُ تـعـلـمَ والـفــوارسُ أنـنـى

فَرَّقْتُ جـــــــمْعَهُمُ بـــطعْنَةِ فَيْصَلِ

وأمام هذا المشهد القبلى تظل البطولة المطلقة مسندة إلى الشاعر نفسه ، إذ يبدو - على المستوى الفردى - متحديا تلك البطولات الجماعية التى تجسدها القبيلة كلها ، بل قد يفوق الجميع بدليل تلك الواقعية العلمية التى قصد إلى طرحها مرتين :

أولاهما : من خلال استشهاده بالفرسان والخيول ، وأسلحته على صنيعه الحربى ، وثانيتهما : من خلال رصد أسماء القبائل بين مرة وعبس ، وتكرار الأسماء ، إلى آل عوف ، إلى غالب حامل الراية إلى الميدان ، ليوظف هذا المشهد فى نقلة قصصية طريفة إلى عمق المشهد الثانى الذى تتضخم فيه بطولته ، وتتوهج ذاته ، فلا يكاد يرى فى عالمه سواها ، وإذا هو يتخذ بطله المساعد من شخص «عبلة» ، منذ عرضه لمخاوفها ، وتصويره تخويفها إياه من أمر الحقوق ومواجهة حتمية الموت ، وهو ما لا يخشاه ولا يهابه ، وذلك أنه يدرك بفطرة الفارس أنه ليس بمعزل عن الحتوف فى أى من صورها ، ومن ثم راح يبنى المشهد بناء حواريا تاما تتوزع أطرافه فى وضوح شديد بينه وبين عبلة ، فهى تكشف عن خوفها ، وهو يجيبها بما يحاول من خلاله إقناعها وتهدئتها إزاء حتمية حتفه ، ولذا راح يبرر تفضيله لمشهد القتل على الموت ، وعندئذ يكاد يتوحد مع فرسه فى مواجهة خيول خصومه ، وتساقط الفرسان أمام صولاته فى ميدان القتال . وهو لا يجد

ذاته إلا فى تلك الميادين ، وشاهده فى ذلك يأتى من واقع نفسه التى لا تعرف طريق الندم مطلقا على دخول معركة من معاركه ، وكأنه يجعل التحام فروسيته بتلك المعارك مدخلا لحواره مع عبلة وهو حوار قصد إلى توظيفه أيضا فى خدمة فروسيته التى بدت مؤشرا عميقا من مؤشرات اغترابه ، إذ أصبحت بمثابة التعويض النفسى الذى يهدأ إليه، فى مقابل معاناته من فقد الحسب وشرف الانتماء ، فإذا تحقق له الأمران هدأت نفسه وإلا ظل مغتربا من خلال أدواته ، وترحيبه بالعدم أو الموت ، ودليل ذلك استمرار حواره:

بكَرَتْ تُخَوِّفُنى الحُتُوف كأنَّنى
أصبَحْتُ عن غَرَضِ الحُتوف بمعْزِلِ

فأجَبْتُها إنَّ المنيَّة مَنهَلٌ
لابُدَّ أنْ أُسْقَىَ بكأس المنهَلِ

فاقْنَىْ حَيَاءَكِ لا أبا لكِ واعلمى
أنىَ امرؤسأموتْ إنْ لمْ أُقتَلِ

إنَّ المنيةَ لو تُمَثَّلُ مُثِّلتْ
مثْلى إذا نَزَلوا بضَنْكِ المنْزِلِ

فهو يسجل ضربا من هذا التوحد وصورة من ذلك القرب بينه وبين المنية يكشف عن استعداده للقائها ، ورفض التشبث بحياة ذوى الأنساب والأمراء ممن اشتد حرصهم على البقاء ، وهو ما يزيد عمقا بتفاصيل حواره مع عبلة ، إذ يصورها وقد راحت تعجب من أمر الفتى النحيل الذى عرف بحبه الأسفار وكثرة الحروب ، فهو يعلل لها علة هزاله ونحوله ، وسبب شعثه وغباره ، فى زحام انشغاله بأمر تلك الحروب وعدم تجاوزه ميادينها، وبقائه فيها مرتديا أسلحته ودروعه ، فلم يكن ليرتدى إلا الحديد ، ولم يجد نفسه إلا من خلاله ، فكان بذلك واحدا من المغاوير الكبار ، وكأنه راح يمهد بذلك لتفنيد مزاعم عبلة حول مظهره الذى لا يعبأ به كثيرا فى سبيل فروسيته وبطولته ، فإذا هى تخاطبه ضاحكة ، ليرد عليها متعجبا من موقفها ، وكأنه يتوقف عند رد الفعل من جانبه

هو ، وهو يعرض عليها مقومات فروسيته وشجاعته من منظور تأكيد اغترابه عن مجتمعه، وتوحده مرة مع مظهره المنفر الذى لا يعبأ فيه برضى المجتمع عنه ، أو حتى رضى عبلة نفسها :

عَجِبَتْ عُبَيْلَةُ مـن فـتًى مُتَبـذِّلِ
عـارِى الأشَاجع شـاحبٍ كـالْمُنْصُلِ
شَعِثِ المـفَارِقِ مـنـهَجٍ سِرْبالُهُ
لـمْ يـدَّهِنْ حَوْلاً ولـمْ يـتـرَجَّلِ

فكأنك تراه عامدا إلى طرح هذه الصور التى لا يرضاها الأحرار لأنفسهم ، بل ينفرون من أهلها ، وإلا فما هذا الهزال لدى الفتى ، وذلك الشعث ، ورفض الادهان والترجل ، إلا أن يكون نوعا من الخلاص إلى الذات من الداخل . والبحث عن تعويض المكانة المفقودة فى عالم يتوحد فيه مع الحديد بدلا من العطور :

لا يكتَسى إلا الحـديد إذا اكْتَسى
وكـذاك كـلُّ مُغَاورٍ مُسـتـبـسـلِ
قَدْ طَالَمـا لبس الحـديدَ فـإنما
صـدأُ الحـديد بِجلدِهِ لـم يُغْسَلِ

وهو ينطلق من هذا الموقف إلى عبلة مرة أخرى ، فيعاود معها الحوار على لغة الطلب فى صيغة النهى عن الهجر أو القطيعة ، والنصح بمعاودة النظر فى أمره ، وتأمل صور أخرى من بطولاته التى تتكشف كل جوانبها إلا من خلال اللوحة الثالثة التى وزعها بينه وبين خصمه ، توزيع السالب والموجب ، وهو مازال يدخل إلى هذا المشهد مسلحا بما مهد له به فى ختام مشهده الثانى الذى يعرض فيه من طرف خفى إلى تلهف غيرها من جسان القوم إلى فروسيته ، والسعى وراءه ، ولكنه يبدو غير عابئ بهذا أمام انشغاله بالحروب ، وإعداد نفسه لها دائما ، كأنه يتوحد معها توحده مع أدواتها ، معوضا بذلك

اغترابه إلا عنها ، مؤكدا حواره بحديث حكمى عام يجعل فيه الفارس الحق هدفا للرماح التى قد تنحل جسمه دون أن يعانى سقما ولا ألما مهما تزاحمت عليه .

فــلــرُبَّ أبْلَجَ مــــثــل بَعْلك بَادنٍ
ضَخْم عــلــىَ ظــهْرِ الجَوَاد مُهَيَّل

غـــــــادَرتُهُ مُتَعَفِّراً أوْصَالُهُ
والــقــــومُ بــينَ مُجَرَّحٍ ومُجَدَّل

فمثل هذا الفارس المدلل لا يعنى بالنسبة لعنترة إلا موضع سخرية وتهكم ، لأنه يخشى من الموت لا يخشاه عنترة ولا يهابه :

ولـقَدْ لـقِيـتُ المَوْتَ يـومَ لقِيــتُهُ
مُتَســربِلاً والســـيْفُ لمْ يَتَسَرْبَل

فــــرأيـتُنَا مــــا بَيْنَنَا مــن حَاجزٍ
إلا المِجَنُّ ونـصـلُ أبـيـضَ مِفْصَلِ

وقد كثر بينهم من الفرسان من عرفوا بشراستهم فى القتال وصمودهم فى ساحاته ، ومنهم من تردد عن النزول عن جواده حتى لقى مصرعه ؛ حتى ليبدو هذا المشهد الفنى الخاطف فى لوحة عنترة وكأنها ضرب من السرد المقصود بدلالاته المختلفة ، وبرصده الحربى حول أدوات القتال من المشرفى ، والرماح ، والسيوف ، والتسربل بالدروع ، فى مقابل تطاير الهام وسقوط القتلى وأصوات المكلومين .

وفى مشهده الرابع والأخير يرمى إلى تتويج قصة فروسيته ، فشاء أن يفرد فرسه بمزيد من الصور ، ويتفرد فى المشهد ، فإذا هو فرس طويل القوائم ضامر الخاصرة ، موثق الفم بحديد لجامه ، وكأنه - أيضا - شجرة طويلة مقطعة الأغصان ، وهو ما يدفعه إلى سرد متعدد الجوانب لكل ملامح ذلك الفرس من رسم مشهد تقريرى له ، خرج إلى إطار الصورة من خلال توالى التشبيهات فكان ظهره كمتن الأيل ، وكانت حوافره صلبة قوية صلابة الصخر ، وكأن ذنبه لشعره الطويل ، يختال اختيال الرداء على الغنى

المتفضل ، كما كانت مشيته إذا زجرته بقيد كمشية الشارب المتعجل ، فإذا ما انقض على أعدائه كان مسرعا كالصقر فى عنفوانه وشراسته وقوته . وكأنه أراد من وراء ذلك تصوير تفرد فرسه استكمالا لتفرده هو نفسه ، وإن شئت فقل بدا فرسه مغتربا اغتراب فارسه بين قومه ، ومن ثم كان التوحُّد مقبولا بين المغتربين ، إلى جانب ما يربط بينهما من أدوات القتال ومشاهد البطولة والدماء والفروسية .

(٤) بطولة المغترب

(قراءة فى شعر صعلوك)

وعلى مدار قصيدته الرائية يبدو عروة وثيق الصلة بعالمه الخاص [١] ، شديد الارتباط بأبناء طائفته ، ألم يكن لهم زعيما شعبيا ؟ ولحركتهم مُنظرا وقائدا ، يحمل على عاتقه عبء الغزو والعدو والخروج ، ثم يعود ليحمل أعباء أخرى ترتبط بتوزيع ما سلبه الصعاليك ، وغنائم غزوهم ، ليكون لهم ديوان خراج ؟ أو على لغتهم التصويرية «أم عيال» ، تحاول إرضاء كل الأطراف من خلال لغة عادلة تميز بها فارتضوه لهم زعيما .

لقد تبدت قسمات هذه الزعامة لترسم صورة البطولة الرئيسية التى جعل الشاعر من نفسه محورا لها منذ بداية قصيدته ، منذ طرح صيغة الأمر التى ترتبط ارتباطا حميما بشخصية الزعيم إذا أخذنا بتعبير تأبط شرا فى قوله فى قافيته المشهورة :

سبـاق غـايات مـجد فى عـشيـرتـه

مــرجـع الـصــوت هـدًا بـين أرفــاق

فإذا بصيغة الأمر تطل منذ بيت المطلع عند عمرو ، ثم يتكرر مرة فى البيت الثانى، وأخرى فى الخامس ، بين «أقلى» ، نامى ، اسهرى ، ذرينى ...... إلخ .

وإن كان تناوله للأداء الفعلى يختلف فى كل مرة عنها فى الأخرى ، بما يكشفه فى البيت الأول من الدلالة على شخصية الزعيم ، إلى ما يحمله من معانى الجد فى حواره مع الزوجة ، كأن يطالبها بالإقلال من اللوم ، أو أن تسهر أو تنام لتتركه وفلسفة حركته ،

(١) انظر القصيدة كاملة فى كتاب الروائع وفى ملحق الكتاب .

فهو فى ظلالها يبدو مغتربا لا محالة ، بل هو مغترب من طراز خاص ينتظر حتفه فى ظلال غزوة بعيدة عن آفاق المجتمع الذى نفر منه ، ولا مانع لديه من أن يموت فداء لصعلكته ، وفى سبيل طائفته ، وهو ما يحمله البيت الخامس من ارتباط وثيق بحركة حياة الصعلوك حين ترتبط بالعدو ، والسرعة ، فعليه أن يطوف فى البلاد ، وله مبرراته التى يرصدها موزعة بين أبياته وصوره الجزئية .

وأشد ما يكون الارتباط بين فكرة «البطولة» فى دائرة هذا الاغتراب ، وبين صيغ «الأنا» المكررة عند الشاعر ، كأن كل أبيات القصيدة تظل تنطق بتلك «الأنا» المتفردة ، وتلح على تصويرها بشكل مباشر فى كل بيت على حدة «علىَّ ، نفسى ، إننى ، أطوف، لعلنى ، لم أكن جزوعاً ، فاز سهمى ، تقول لك الويلات ، أنت تارك ، فى مالك ، أن تصيبك ، يغشاك ، لم أقم ، ولى نفس ، سنفزع ، بريح علىَّ ...... إلخ » .

وكأن «الأنا» تقبض على زمام القصيدة بهذه الصورة المطلقة التى يحرك فيها الشاعر عالمه من خلال صعلكته وعدوه . وحتى فى لوحة الصعلوك الحق والخامل لم يشأ إلا يترجم رؤية «الأنا» لهذا أو ذاك من منطلق تلك الذاتية المتميزة التى تنعكس فى لغة الاستقصاء لرموز الخمول والكسل ، والليل ، فى عالم الصعلوك الخامل ، أو المغترب البائس ، حين يجعله موضع سخرية واحتقار ، وهو ما يقابله من قبل «الأنا» الشاعرة صورة المغترب القوى ، التى تملكها رموز الشجاعة والبطولة والفروسية ، وسرعة العدو ، وخوف الأعداء وترقبهم الدائم للصعلوك الحق الذى لا يهاب المنية ولا يخشى بأس الغزو ، الأبيات (١٢ - ٢١) .

وكأن لوحة الصعلكة تكشف بدورها عن نمط من التوحُّد الذى يلتقى فيه الشاعر مع فكر طائفته ، ومن ثم يسجل اغتراب الطائفة ثم اغتراب «الأنا» فى ظلالها ضد المجتمع . وهو يبدو فى ذلك مخلصا لفلسفته ، بارا بجماعته وفكره ، وهو توحُّد يتردد بين عدد من اللوحات الأخرى سواء منها ما طرحه سخرية وتهكما من الرموز القبلية ، أو ما عرضه إيجابيا وفخراً حول حقائق حياته وواقعية فقر طائفته .

ففى إطار تلك السخرية التى عرضها تأبط شراً مرتبطة بصورة الراعى الذى صوره «كالحقف حدأه النامون ... وهو ذو بهم وأرياق ، وضافى الرأس نعاق ...» نجد الموقف شديد الإيجاز حين يتخذه عروه مصدرا لتصوير حال الصعلوك «البليد» ، ذلك الذى يبيت ليله كالعريش المجور ، كأن الخيمة لم تكن إلا رمزاً لهذا الضيق القبلى ، ممثلة فيما تحطم

من عريشها ، أو مشهد ذلك البعير المحسر الذى لا يؤدى دوره ، بقدر ما يعد عالة ومصدر عدوى وأذى ينشر المرض بين بقية الإبل ، وكذا الأمر فى حال الصعلوك الخامل الذى يخشى على الجماعة من جبنه وخموله ، إلى جانب ذلك الرمز القبلى الهزيل ، فى موازاة صورة الفارس الصعلوك العداء مما ينعكس فى مشهد الخيول السريعة التى أثارت الذعر فى الإبل «السوام المنفر» ، وكأنه يجد شفاء نفسه فيما صنعه من ألوان الانتصار لرمز اغترابه كصعلوك ، على حساب رمز القبيلة الذى ينهار أمامه ، وهى الصورة التى يكمل بها مشهد الخروج فى الأبيات الأولى ، وخاصة حين قصد إلى تصوير حماية زوجته وأولاده من تلك المشاهد المحزنة للمغترب للبائس «خلف أدبار البيوت ..» ثم المنظر المهين الذى يزعجه على الصعيد النفسى ، وتأباه - بالضرورة - شخصية الصعلوك .

وكأن هذه المشاهد الموزعة عبر الأبيات تعكس بعدين أساسيين لحالة البطل الأساسى على المستوى الجسدى الذى تمثله فروسيته وقد توحدت مع بطولة فرسه وما كان من نشاطه وعدوه ، وإصراره على مواجهة الموت والخروج لملاقاته ، وهو يتفرد به عن أبناء القبائل ، ثم ذلك البعد النفسى الذى تكشفه موافقه من رموز القبلية من ناحية ، ثم رموز الفقر الاقتصادى الذى يعده دافعا أساسيا من دوافع خروجه من ناحية أخرى ، وهو ما لم يشأ أن يعكسه من خلال الصعلوك فحسب ، بل زاد عليه بعدا جديدا متميزا فلم يقتصر على تلك «الشرثة الخلق» التى تغنى بها تأبط شرا ، لتعكس بذلك أقصى صور اغترابه الاجتماعى ، وهى تقى بنانه ، وهو يشد فيها «السريح» بعد «الإطراق» ، بل راح يردد من حديث الفقر الواقعى ، وصور الغنى المفقود ما رآه من خلال ممارساته لطبائع الفروق بين الناس على نحو ما عرضه قول عروة محاوراً زوجته :

ذَرِينى للغِنىَ أسْعَى فإنى
رأيتُ الناسَ شرّهم الفقيرُ
وأدناهُمْ وأهْوَنَهُم عليهم
وإن أمسى له حَسَبُ وخَير
يُبَاعِدُهُ القريب وتَزدرِيه
حَليلتهُ ويَنْهَرُه الصغَير

ويُلقَى ذُوَ الـــغنَى ولــــهُ جَلاَلٌ
يــكــادُ فُؤادُ لاَقـــيـــه يَطــيرُ
قــلــيــلُ ذَنْبـــهُ والــذنــبُ جَمّ
ولـــكـــن لـــلــغـــنِىَ رَبٌّ غَفُوُر

فمن هذا المنطلق بدأ الصعلوك يصدر رؤيته ، ويدعم فكره من خلال لغة الحوار المزدوج بين البطل الأساسى المغترب ، والبطل الثانوى الذى يتخذه مشجبا يعلق عليه فلسفته من خلال صراحة توزيع «الأنا» و«الآخر» سواء أقصد بذلك تجريد ذاته أم وجه الخطاب إلى الآخر بالفعل على نحو قوله :

إنــى امْرؤُ عَافــى إنــائــى شـــركَةٌ
وانـتَ امـــرؤ عَافـى إنـائِك واَحـــدُ
أتَهْزَأُ منـــىَ أن سَمـــنْتُ وأنْ تـــرى
بجـــسـمِىَ مسُّ الحقِّ والحقُّ جـاهدُ؟
أُقـسِّمُ جِسـمِىَ فى جـسُوم كـثـيـرةٍ
وأحـــــسُو قَرَاح المـاءِ والمـاءُ بَارِد

فمنذ حديث المقدمة فى الرائية تبدو لغة الحوار أساساً للربط بينه وبين زوجته وفلسفته ، إذ راح يعد لها من رموز الفقر على المستوى الإنسانى ما يتجسد فى «سوء محضره» هو ، أو فى « جلوسهم خلف أدبار البيوت » أو خروجه هو عبر «الرجل والمنسر»، أو صورة الصرماء المذكر ، أو «رفض الخفض من العيش» ، ثم صورة «سوداء المعاصم» ، ثم مشاهد الخمول لدى الصعلوك الكسول أو المغترب السلبى الذى يمضى فى «المشاش» ويألف «المجازر» ويصبح «طاويا» ، وهو يحث الحصى عن جنبه المتعفر ، وتراه «قليل التماس الزاد إلا لنفسه» ، وهو لا يصلح إلا أن «يعين نساء الحى وهن لا يردن الاستعانة به» ، ويمسى طليحا ، وماله ليس إلا «مال مقتر» على حد تصويره وتقديره .

وكأن رموز الفقر تلتقى فى جملتها لتتوحد مع شخصية البطل مؤكدة صيغة اغترابه، وهو يتغنى بها ، ويجد فيها ذاته ، ويكاد يتوحد معها ، وكأنه يبرر من خلالها خروجه، وكأنه يفلسف بذلك حتمية صعلكته ، وإن كان لا ينكر أنه يسعى إلى تجاوزه ، لعله يحقق بعضا من ذلك الذى افتقده تماما فى تراثه :

وذِى أَمَلٍ يـــرجُو تُراثــى وإنَّ مَا

يـصـيـر لـه مـنـه غـداً لقَلِيـلُ

ومـالِىَ مـالٌ غـيـرُ دِرْعٍ ومِغْـفَرٍ

وأبـيـض مـن مـاء الحـديـدِ صَقـيـلُ

وأسـمـرَ خَطِّىِ الـقَنَاةِ مُثَقَّفٍ

وأجـردَ عُريـان الـسَّراة طَوِيـلُ

فإذا كان تراث الشاعر يمثل أغلى ما يمتلكه ، فهذه هى مقومات ثروة الصعلوك التى يضعها على طرف نقيض يقابل به الرموز القبلية التى احتوتها الرائية فى مجملها ، وخاصة منها فى الأبيات ٤ ، ٩ ، ١٦ ، ١٩ ، ٢٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، إذ ترد رموز «الأنا» فى مشاهد حية تعكس ألوانا من الاضطرابات الوجدانية والخصومة إزاء القبيلة فى مقابل ذلك الارتباط النفسى الحميم بأدوات الشاعر وأسلحته ، فهو يعتد بها أبتداء من عرض صور العدو ، إلى مشاهد الخيول وهى تطارد الإبل ، وكأنه يرمز بها إلى عموم الصورة فى مطاردة الصعاليك أنفسهم لقبائلهم ، وهو ما تردد فى أكثر من موقف عودة إلى رموز الاغتراب التى تكشفها ضروب المطاردات المطروحة على المستوى البشرى من ناحية ، وعلى مستوى الخيل والإبل من ناحية أخرى .

ولدى الشاعر المغترب ومن خلال إبداعه يتردد ذكر أسلحته التى يجد فيها حياته بدءا من عرضه لسهمه فى مقابل سهم المنية ، إلى تلك القنا والخفاف البيض ، إلى مشاهد الإغارةالمتكررة ، ما يدعم الموقف الفردى للصعلوك الحق من خلال عالمه الخاص الذى يلتحم فيه مع أدواته ، فبها تكتمل صورة البطولة المطلقة التى يرصدها لنفسه غريبا بين القوم ، والتى وزعها بين الأبيات (٦ ، ٧ ، ٢٣ ، ٢٤) وضوحا حين نربطها بإلحاح

الشاعر على الدوران حول حركة الصعلوك فى الأبيات (٥ ، ٨ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٦ ، ٢٧) .

وعلى هذه الصورة تنكشف جوانب شخصية البطل المغترب فى إطار عالم الصعلكة، سواء أقصد إلى رصد ذلك فى صورة رموز الفقر التى وجد نفسه محاطا بها ، أو مشاهد الغنى التى حاول جاهدا ان يسعى إليها عبر الأبيات (٥ ، ١١ ، ١٤ ، ٢١)، أو تجاوز الرموز القبلية ، أو حديث «الأنا» موحدة مع معارض الأسلحة ، أو تلك الواقعية العملية فى ذكر الأماكن والأشخاص (١ ، ٢ ، ١٢ ، ٣٢ ، ٢٥ ،٢٦) بما لتلك الواقعية من خطر الدلالة على واقعية الحدث ، وحقيقة التجربة وصدق الموقف لدى الصعلوك خاصة من خلال دلالة الزمان والمكان ، إذ ربما قصد به إلى اغتراب لا رجعة منه، على نحو ما عرضه تأبط شرا فى قوله :

إن يسأل الحىُّ عَنىُّ أهلَ مَعْرفةٍ

فلن يُخبّرَهم عن ثابتٍ بَاقِى

ثم تبقى الصيغة العامة المشتركة بينهم حول الصعلوك جواب الآفاق ، إذ يظل حديث بطولة المغترب هنا فى حاجة إلى ذلك القاسم المشترك الذى تعاوره الشعراء فى صور سلبية ، ومواقف انهزامية أمام لوحات الموت ، وماحولها من صور الصدى ، والقبر، وافتقاد الخلود ، وشكوى الهامة ، وتجاوب أحجار الكناس معها ، وشكواها المتكررة» «فهى لوحة تكمل المنطق الواقعى فى رسم الشخصية بين قمة صعودها وصمودها ، وبين أدنى صور انهيارها وتدهورها ، لا أمام العدو أو القبيلة أو البطل من الخصوم ، بل أمام قوى الغيب ، ومشكلة الموت ، وحتمية القدر التى تمثل أبعد صور الاغتراب وأشدها على نفسه عنفا ، ولها قهراً .

ومن هنا يبرز القاسم المشترك أيضا فى رسم تلك الجوانب لشخصية المغامر فى سبيل اغترابه ، وكأنها الوجه الأول الذى يبرز فى البناء القصصى للقصيدة ، خاصة فى تلك المواقف الإيجابية التى تحكى قصة البطولة وتعرض نموذج الاغتراب بما لا يشكك فى صلابتها وصدقها ، وهو ما نراه موزعا فى عالم الصعاليك ، وكأنه تقليد تعارفوا عليه،

وتعارف عليه معهم حاتم الطائى حين عرض لوحته الطريفة حول ملامح شخصية الصعلوك المغترب ، وبين موجبها وسالبها قائلا :

ولن يكسبَ الصعلوكُ حَمْداً ولا غنىً
إذا هو لم يَركَبْ من الأمْرِ مُعْظَماً

يرى الحمضَ تَعذيبا وإن يلقَ شبْعَةً
يَبِتْ قلبُهُ من قلّة الهَمّ مُبْهَمَا

لحىَ الله صعلوكًا مُنَاهُ وهمُّه
من العيش أن يَلْقَى لَبوُساً ومَطْعَماً

ينامُ الضُّحَى حتى إذا ليلُه استَوى
تنبَّه مثلوجَ الفُؤاد مُوَرَّماً

مُقيماً مع المُثرين ليسَ ببَارح
إذا كانَ جَدْوَى من طعَام ومُجْثَما

ولِلّهِ صعلوكٌ يُسَاورُ هَمَّه
ويَمْضى على الأحداث والدَّهر مُقدِماً

فتًى طَلبَاتٍ لا يَرَى الحمْضَ تَرْحَةً
ولا شبْعةً إن نَالهَا عُدّ مُغْنَمَا

إذا ما رأىَ يَوْماً مكارمَ أعرضَتْ
تيمّمَ كُبْراهنّ ثُمّتَ صَمّما

تَرىَ رُمـــــحَه أو نَبْلـهُ ومـــــجَنَّهُ

وذا شُطَبٍ عـضَبَ الضَّرِيـبَةِ مِخْذَمــاً

وأَحْنَاءَ سَرْجٍ فــــــــاتِــر ولجَامُهُ

عـتـادَ فـتَى هيْجـاَ وطِرْفًا مُسَوَّمـاَ

فلا تكتمل لديه فكرة البطولة إلا فى عالم المغترب أيضا من خلال فخره بشدته واختراقه الأهوال ، تلك التى يرمز بها أيضا إلى اغترابه فى ظلمة الليالى الحالكة ، حيث يعجز الجبان الرعديد عن مواجهتها على النحو الذى رأيناه لدى المغترب الشجاع ، فإذا الصعلوك يجد ذاته فى ميزان الرجولة والبطولة من خلال جرأته وشجاعته ، فهما رصيده الأول الذى يكتمل بعفة نفسه ، فلا يعرف هدوءا ولا راحة بال لمجرد أكلة يجدها فيملأ بها بطنه ، أو كسوة يلقاها فيستر بها جسده ، فكلها أمور لا تستحق من الصعلوك أن يحيا من أجلها كغاية حياة ، بل يظل منهجه الحقيقى مرصودا فيما يؤديه من صور الخير وقصص البطولة ، ومغامرات الفارس المغترب الذى يعرف بقوة همته ، وتجاوزه للأحداث الكبار ، قد يشغله جوعه ، ولا يعوقه شبعه ، ولا يدفعه إلى التراجع صعوبة الطريق أو وعورة الهدف ، إذ لابد له أن ينال حقوقه ، وأن يبلور فلسفته فى سلوك عملى ، يتوحد فيه مع سيفه ورمحه توحده مع ترسه وفرسه ، وهو توحد لابد منه - كما رأينا - عند عروة ضمانا لتعويض الصعلوك حسه القبلى المفتقد ، فكان اغترابه متسقا مع توحده مع أدوات قتاله فى هجومه أو دفاعه ، إلى جانب ما أبرزه من ذلك الحس الطائفى الخاص الذى تحكمه فلسفته ، ويفرضه تفرده ويحكيه وجوده الخاص . فإذا تجاوزنا هذا الحس القصصى الذى بلورته فكرة البطل المغترب لدى الشاعر الصعلوك بدا- على مستوى المعالجة الفنية - شديد الدقة فى تناوله لمادته ، سواء من خلال اللغة الحوارية التى يديرها مع زوجته ، بين أقواله لها فى الأبيات السبعة الأولى ، أو معاودة رده عليها فى البيت(١٢) ، أو تناوله لصورتى الصعلوك الخامل والمجد ، ليبدو أقرب إلى السرد ومنطق الحرص على تأكيد صدق مقولته ، إلى معاودة حديثه فى حرص شديد عن «النحن» ، وقد حصرها - كما هو واضح - فى إطار الصعلكة ، فبدت الصورة مركبة بين صعلوك وقبلى ، بين مدافع ومهاجم ، ومحارب متخاذل ، وهو ما تحمله صورة نفس المخطر (٢٢) ، والتى توازى تماما نفس المغترب مع ما صحبها من رصيد الأسماء ، إلى

التهديد والوعيد لمن لا يخافهم ، إلى مشهد الخيل وطعن السيوف والرماح ، إلى الفخر بالإغارة على القوافل بين الجبال ، وفى الوهاد من الأرض ، إلى التصريح الختامى بصورة «مال المقتر» ، و «أضياف الماجد» التى لا يقصد الشاعر أبدا إلى تجاوزها فى عالم صعلكته ، إلا أن تظل رموزا لحال المغترب ، واستعداده الدائم لاستضافة من يشبهه فى منطقة اغترابه ، ومن منطق دوافعه .

وإذا كانت القصصية هى المعلم الفنى الأول للقصيدة ، فإن صور المعالجة الفنية تظل واضحة الدلالة على البعد الإنسانى الذى قصد الشاعر إلى رسمه فى لغة التكرار التى عرض لها فى حواره مع زوجته ، فكانت رموز المرأة لديه بمثابة بطل ثانوى ، يدفعه إلى إقرار فلسفته فحسب ، ويمنحه فرصة البداية لخوض معاركه ، وهو ما تحتويه الأبيات (١ ، ٢ ، ٥ ٨ ، ١١ ، ١٧) ، وهى لغة أيضا طرحها من منطقتى الفقر والغنى على السواء ، فبدت موزعة المشاهد بين الحركة ، حركة الصعلوك فى أرض بعيدة فى الأبيات (٥ ، ٨ ، ١٩ ، ١٢ ، ٢٧) إلى جانب مجموعة الرموز القبلية التى عكستها الأبيات (٤ ، ٩ ، ١٦ ، ١٩ ، ٢٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٢ ، ٢٧) لتلتقى فى النهاية تلك الخطوط فترسم للشاعر شخصية البطل المغامر ، كما أرادها لنفسه مغتربا من خلالها ودعمها فنيا بتلك الألوان التصويرية التى كنى بها عن الموت (٣) ، وعن الفقر (٧ - ١١) ، وعن الهلاك وحتميته (١٩) ، وكلها تتسق مع خط الاغتراب الذى رسمه لنفسه وأصر على اقتحامه ، إلى جانب بقية التقارير المباشرة التى ازدحمت بها الأبيات بلا كلفة أو مشقة ، كأنها راحت تخدم الصورة والتقرير معا بلا تعسف ولا صعوبة ، على نحو ما عكسته الأبيات (١ ، ٢ ، ٤ ، ٨ ، ١٥ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٥) . ومن خلال هذا التوقف السريع عند النص تظل قصيدة عروة بمثابة معلم واضح من معالم اغترابه ، تحكى قصة ذلك الاغتراب ، وتصور سلوك البطل الصعلوك داخل دائرة طائفته ، وفى إطار متكامل من التوحد الموضوعى بين صورها وتقاريرها ، إلى جانب تلك الوحدة النفسية العميقة التى تشد كلا من أبياتها إلى الآخر دون تفكك أو كلفة أو تزيد ، وبذا بدت القصيدة كشفا لنفسية البطل المنبوذ ، وطرحا لفلسفة حياته البغيضة كادت ، وانعكاسا لنقمته على الأنظمة القبلية ، ورغبة فى تجاوز قيود اقتصادية وطبقية تمزق إنسانيته ، وانطلاقا إلى عالم أكثر رحابة واتساعا لقبول طموحه ، وتحقيق حلمه على مستوى رفاقه من الصعاليك جميعا ، ممن التقوا فى عالم الاغتراب فكانوا هم الغرباء ومنهم ظهر أفضل شعرائه ، وبرز أقدرهم على تصويره .

(٥) الوجودى المغترب فى التجربة النواسية

تعددت السياقات النفسية والاجتماعية التى صدرت عنها الدراسات المتعددة فى محاولة تفسير شخصية أبى نواس فى لهوه وخمره ، ومجونه وغزلياته ، وزندقته [١] .

وبدت كل محاولة منها فى حاجة إلى معطيات من خلال الدراسات النفسية أو الاجتماعية ، بما يكفى لاستكشاف ما وراء فن الشاعر من ناحية ، وما انتهى إليه من نتائج تزيدنا فهما له ، وإدراكا لحقيقة نفسيته وعمق دوافعه وطبيعة نزوعه من ناحية أخرى .

فإذا تجاوزنا النسق الاجتماعى ، أو المساق النفسى للشاعر ، ظلت منطقة فكره فى حاجة إلى مزيد من الاستكشاف والتعرف ومحاولة الاستبيان والتأمل ، ليظل السؤال واردا حول منهج تفكيره على الصعيد الفلسفى أو الإنسانى ، وهنا لا يجب التوقف مطلقا عند حد القول بمشاركة المرجئة فى فكرها ، أو تردده على مجالس المتكلمين ، أو حضوره المناظرات ومجالس الجدل ، بل يجب تبين أسلوب الشاعر فيما اعتنقه من صيغ الفكر و وطبيعة رؤيته للكون ، وموقعه منه ، وللموجودات من حوله من خلال هذا المنظور الفلسفى الخاص . ومع هذا كان له موقف واضح من مذاهب الجدل والكلام فى عصره ، يفى بفلسفة «اللذة» التى لم يرد لنفسه بديلا عنها انتظاراً منه للعفو الإلهى المطلق منذ راح يردد أشباه قوله :

لا بـأعْمــالنـا نُطـيـقُ خَلاَصًا
يـوم تـبـدو السِّمـاتُ فـوقَ الجِبَاه
غـيـرَ أنَّا عـلـى الإسَاءة والـتَّفْرى
ط نـرجُو لِحُسْن عَفْو الإلـه

حيث كاد يبطل العمل ويغفل ميادينه ، ليمضى على مذهب الإرجاء وأنصاره فى الاكتفاء بالتصديق بالقلب ، على اعتبار أن مرتكب الكبيرة ليس معدودا فى الكفار ،

(١) على غرار ما عرضه العقاد فى الحسن بن هانئ ، وعبدالرحمن صدقى فى ألحان الحان إلى جانب الدراسات التى درات حول العصر العباسى ذاته .

ومن ثم فلا يخلد فى النار ، وربما لم يعرف طريقه إليها . وإذا بالشاعر يتخذ من الإرجاء فتحاً لارتكاب الآثام بلا وجل ، بل راح يدعو ويجاهر ، فكان يتواصى مع رفاقه بالاستكثار من المعاصى لأنه يضمن من قبل الله عفوا شاملا :

تكثَّر ما استَطعْتَ من الخطايا

فإنكَ بالغٌ ربًّا غَفُوراً

ستبصرُ إن قَدِمْتَ عليه عَفْواً

وتَلْقَى سيِّداً مَلِكاً كَبِيراً

تَعَضُّ ندامةً كفَّيْكَ ممَّا

تركتَ - مخافةَ النَّار - السُّرورا

وإلى جانب الإرجاء لا تراه ساخرا إلا من غير أهله ممن تحاوروا حول مذاهب أخرى، ورفضوا فكرة العفو الإلهى ، فلم يشأ إلا أن ينيلهم من أذى لسانه بعضا من سخريته شعرا ، على نحو ما وجهه إلى إبراهيم النظام من كبار فلاسفة الاعتزال ، ومن الرافضين لمذهب العفو عن مرتكب الكبيرة :

فَقُلْ لِمَنْ يَدَّعى فى العلم فَلْسَفَةً

حفظْتَ شيئاً وغابت عنكَ أشْيَاءُ

لا تحظُرِ العَفْوَ إنْ كُنْتَ امرءاً حَرِجا

فإن حظْرَكَهُ بالدِّين إزْرَاءُ

ومع إصراره على فلسفة المرجئة التى اختارها لتتسق مع سلوكه ، تراه قلقا حائرا إزاء القائلين بالجبر ، وإذا به يميل إليهم أحيانا فيبدو جبريا ، مما يؤكد هذا القلق لديه على نحو ما يشى به قوله :

يَا بِشْرُ مَالِىَ لِلسَّيْفِ والحَرَبِ

وأن نَجْمِى لِلَّهْوِ والطَّرَبِ

إذارأيـــتُ الـــسُّراةَ قَدْ طلـــعُوا

أَلجَمْتُ مُهْرِى مــن جـــانـب الـذنـبِ

هَمِـىّ إذا مـــا حـــروبُهُم غَلَبتْ

أىُ الـطّريـــقــين لى إلــى الـهَرَبِ

لَوْ كـــانَ قَصْف وشُرْبُ صَافِيــــةٍ

وجَدْتّنى ثَمَّ فَارسَ الــــــــعَرَبِ

فإذا تجاوزنا رؤيته الفكرية من منظور ضجيج العصر على هذا المستوى الماجن تراءت له صورة فى الدراسات الأدبية التى عرضت لحياته ، أو فى فنه الشعرى ، فبدا من خلالها عابثا متماجنا ، فاحشا مستهترا ساخرا من كل قيم الحياة إلى حد بعيد ، كما بدا من خلال التحليلات المختلفة لشخصيته فى صورة - أو صور - من التطرف والمغالاة، على النحو الذى فسره الأستاذ العقاد من نرجسيته التى رآها مفتاحا لإباحيته المتهتكة ، وتفسيراً لآفاته كبيرها وصغيرها ، وهو ما أفاض فى تناوله تحت مسميات الاشتهاء الذاتى ، أو التوثين الذاتى ، أو لازمة التلبيس أو التشخيص ، أو لازمة العرض أو لازمة الارتداد [1] .

وكذلك بدا للدكتور النويهى حين رآه شديد التهتك ، منحرف الشخصية ، يعانى من عقدة رابطة الأم ، والقهر العصبى للمدمن ، والشعور بالذنب ، مما قد يصل إلى درجة الندم والاستغفار [2] .

كما بدا فى دراسة عبدالحليم عباس من خلال مُركّب «أدلر» فى عقدة الشعور بالنقص ، وهو ما عكسه موقفه من الفخر بالعصبيات ، والرغبة فى التفوق فى الخمويات، وهو ما برز لديه أيضا فى جنون النقص والتحدى [3] .

(١) الحسن ين هانئ ٢٤ .

(٢) نفسية أبى نواس .

(٣) أبو نواس .

ثم بدا فى دراسة على شلق من خلال عدة خطوط فكرية ومسافات نفسية ، تلتقى محاورها عند التخطى والمخالفة ، والسيادة والفحش ، والفناء والصراع مع القدر ، وفى النهاية يراه واحدا من المفكرين الأحرار [(١)] .

ونظرا لما سارت عليه هذه الدراسات من دقة المنهج ، والإكثار من الشواهد والتفاصيل ، بما يجعل من نافلة القول الوقوف عند شواهد منها ، وهى ميسرة بين يدى القارئ يحسن تجاوز ما ورد فيها تفصيلا ، وتكفى هذه الإشارة ، لنحاول أن نضيف إليها ذلك البعد الفلسفى الذى يمكن من خلاله استكشاف الجوانب الفكرية لدى أبى نواس الشاعر والمفكر ، وهو ما يمكن طرحه - بدايةً - من منظور الوجودية التى يمكن أن تفسر سلوكه فى إطار عصابته التى تزعمها ، واعتد كثيرا بتلك الزعامة فى إطار مجتمعه الى رفض من تقاليده ما يتنافى معإحساسه بوجوده الفعلى الذى تشغله فيه مشكلاته الخاصة، بل تحكمه تلك المشكلات فى علاقته بكل من يتفاعل معهم سواء من مدمنى الخمر ، أو غيرهم من طبقات مجتمعه ، ومن هنا تبدأ وجودية أبى نواس فى الطفو على سطح أفكاره ، انطلاقا من إدراكه لطبيعة حريته وقضية مصيره وحدود معاناته ، من خلال زحام تجاربه الحية التى يمر بها ليصبح الوجود الإنسانى لديه وارداً على طريقة تحديد الفلاسفة لهذا الاتجاه (فالإنسان الوجودى فرد يتفاعل مع الوجود والحياة من خلال تجربته الحية التى لا يستطيع أحد غيره أنس يحل محله فيها) [(٢)] .

وبهذه الصورة يظهر أبو نواس مترجما تجربته ، وحاكيا شخصه فى كثير من شعره، على منهجه فى قوله حول الحانة والندماء والكأس [(٣)] :

وَدَار نَدامَى عـــــطّلوهَا وأدلجُوا
بـهَا أثَر مـنـهُم جـــديـدٌ ودَارِسُ
حَبَسْتُ بِهـا صَحْبِى فـجُدّدْتُ عَهْدَهمُ
وإنّى عَلىَ أمــثــال تِلـك لحــابِسُ

(١) أبو نواس بين التخطى والالتزام .
(٢) مدخل إلى الفلسفة (مهران) ٨٩ .
(٣) ديوان أبى نواس ٣٦١ .

ولَمْ أدْرِ منهُمْ غـيـرَ مـا شَهِدَتْ بـه

بـشـرقـيِّ سَابَاطِ الـدِّيـارُ الـبَسَابِسُ

أقَمْنَا بهـا يومـاً ويـومـاً ، وثالثـاً

ويـومًا لـه يـومُ الـتَرَحُّل خَامِسُ

تـدورُ عـلـينَا الراحُ فـى عَسْجَـدِيَّة

حَبَتْهَا بـأنْوَاعِ الـتَّصَاويـر فَارِسُ

قَرَارَاتـهُا كـسـرى وفـى جَنَبـاتهَا

مَـهـاً تَدَّرِيهـا بالـقِـسـىِّ الفَوَارِسُ

فـللخَمْرِ مـا زرَّتْ عَليـه جُيـوبـهـا

وللـمـاءِ مـا دَارَتْ عَلَيـه القَلاَنسُ

إذ تبدو الخمر بهذه الصفات ومن خلال ضجيج مجالسها ، محور تفاعل الشاعر وتواصله مع وجوده ، بل تصبح محور انتصاره على الزمن ومعه رفاقه الذين توحدت معهم فلسفة حياته :

صالُوا عَلَى الدَّهر باللَّهو الذى وصَلُوا

فـليـسَ حـبلُهـمُ منْهُ بِمَبْتُوتِ

فهى التجربة الحية التى يرى نفسه فيها زعيما للرفاق ، يمارس سلطانه من خلالهم على طريقته التعبيرية فى «حبست ، جددت ، وإنى لحابس ، ولم أر منهم ...» ، ثم ينصرف عن إمرته إلى ضرب من التوحد معهم ، فقد انخرط فى سلك الجماعة التى خضعت له ، وقد راح أفرادها جميعا خضوعا للخمر من خلال ضمير الجماعة إزاء «الأنا» وضمير «هى» إزاء «الآخر» ، على نحو ما احتوته الأبيات فى «أقمنا ، علينا» ثم الراح، حبتها ، قرارتها ، جيوبها ...

على أن التجربة الفردية لديه لا تقف عند هذا الحد بقدر ما تتجاوزه لتتحول إلى تجربة إنسانية قابلة رافضة معا ، فهى قابلة للجماعة التى تلتحم معها ، وترسف فى فكرها ، والتى يحلو له أن يطلق عليها «عصابة سوء» فى أشباه قوله :

عـصـابةُ سـوءٍ لا ترَى الدهرَ مـثلَهم

وإنْ كنتُ منهم لا بريئاً ولا صِفْرا

وهى رافضة لمجموعات الأفكار الجامدة التى رأتها تجور على الواقع الجديد للشاعر ، فربما صرفته إلى ماضٍ لا جدوى من وراء اجترار ، وهو ما يمكن تأمله فى موقف أبى نواس من المقارنة بين الأطلال والخمر ، باعتبار الدلالة الرمزية لكل منهما على العروبة والقدم ، أو على الفارسية والجدة ، على نحو من قوله [1] .

دعِ الـرَّسْمَ الـذى دَثَرا

يُقَاسى الـريـحَ والمـطرَا

وكُنْ رَجُلا أضـاعَ الـعـلْـ

مَ فـى الـلـذَّات والخَطَرا

ألَمْ تـر مـا بـنـىَ كـسـرى

وسـابـورَ لِمَنْ غَبَرا

مـنـازلَ بـينَ دجـلـةَ والـ

فـراتِ تـفـيَّأتْ شـجـرا

بـأرض بـاعَدَ الـرَّحـمْنُ

عـنَهْا الـطَّلحَ والـعُشَرَا

(١) ديوان أبى نواس ٣٣٨ .

ولمْ يَجْعَـــلْ مَصَايـــدَهـــا
يَرابـــيـــــــعًا ولا وجَرَا
ولـــــــــكِنْ حُورُ غِزْلانٍ
تُراعـــى بـــالمـــلا بَقَرا
فـــذاكَ الـعَيْـشُ لاَ سـيـــداً
بـــــــــــفَقْرتَهَا ولا وبَرَا
بـــــــــــعَازِب حُرَّةٍ يُلْغَى
بـهـــا الـعـــصـــفـــورُ مُنْجَحِراً
إذا مـــا كـنـتَ بـالآشْيَـــا
ء فـــى الأعـــــراب مُعْتَبِرا
فـــإنَّكَ أيُّمــــا رَجُلٍ
وردْتَ فــــلـــم تَجدْ صَدْرا
ومِـنْ عَجَب لـعِشْـــقـــهـم الـ
جُفـــاةُ الجـلـــف والـــضُّجَرا
تَعُدُّ الـشّيْــخ والـــقَيـــصَو
م والـــفـــقْهَاء والـــسَّمَرا
جَنِيَّ الآس والــــــنِّسْرِيـــــ
ن والـــــــسَّوسَانِ إن زَهَرا

إذ تراه يرسم رموز العروبة مجسدة فى مشاهد القدم من : رسم دارس ، طلح

وعشر، يرابيع ووجرة ، الفقر والوبر ، والجلافة والضجر ، الشيح والقيصوم ، فى مقابل رموز الحداثة التى بلورها فى : اللذات ، الشجر ، حور الغزلان ، الآس ، النسرين ...

وتبدو هذه اللغة نمطا مكررا يشيع فى ديوانه ، وكأنما بدا مغرما بتصوير واقعيته المادية ، من خلال النيل الدائم من القديم ، وهو ما يطرحه أيضا فى قوله ساخرا متهكما[1] .

أيَا بَاكيَ الأطْلال غـيـرُهَا البـلىَ

بكيتَ بعَيْنٍ لا يَجِفُ لهَا غَرْبُ

أتَنْعَتُ دَاراً قـد عـفَتْ وتَغَيَّرَتْ

فـإنىَ لمـاَ سالمتَ من نعْتِهَا حَرْبُ

ونُدْمَانِ صِدْقٍ بَاكَرَ الرَّاح سـحْرَةً

فأضحَى وما منه اللسانُ ولا القَلْبُ

تَأنَّيـتـه كَيـمَا يُفـيقَ ولـمْ يُفقْ

إلى أن رأيتُ الشمسَ قد حازَهَا الغَرْبُ

فـقـامَ يَخَالُ الشـمس لمَا تَرَحلتْ

فنادىَ : «صَبُوحاً» وهى قد قَرُبَتْ تَخبُو

وحاولَ نحو الكأسِ مَشْيًا فلم يُطقْ

من الضعف حتى جاءَ مُختَبطاً يحَبُو

فقلتُ لِسَاقينا : اسقِهِ فانبَرى له

رفيقٌ بمَا سُمْنَاهَ من عَمَلٍ نَدْبُ

(١) ديوانه ٣٤ .

فـنـاَولهُ كـــأسًا جَلَتْ عَنْ خِمـــارِه

وأتبَعْه أخــرى فــثَاب لـهــا لُبُ

إذا ارتعشَتْ يُمنْاه بالكأس رقَّصت

به سـاعـةً حـتى يُسـكّنهـا الشّربُ

فـغنَّى ومـا دارَتْ له الكأس ثالثـا :

تـغــزَّى بِصَبْرٍ بـعــد فــاطِمَةَ القَلْبُ

فهو يضعك أمام لوحتين متباعدتين ، يحصر مقومات أولاهما : فى أطلال وبلى ، وبكاء ، وعفاء ، وامحاء ، فى مقابل ثانيتهما بين ندماء صدق ، وراح ، وسكر وتخبط السكير ، ومشهد الساقى والكأس والشرب ، والغناء ، وهى المنطلق الذى انطلق منه أيضا ورده فى تناوله للعربى باعتباره شقيا فى قوله الهجومى المشهود وقد زحمته اتهاماته له (١) :

عــاجَ الـشــقُّى عـلـى رَسْم يُسَائـلُه

وعُجْتُ أســأل عـن خَمـــارة الـبـلـد

لاُ يرْقىءُ الله عـينى مـن بكَى حَجَراً

ولا شـفىَ وجـدَ من يصـبـوُ إلى وتَدَ

قــالُوا ذكــرتَ ديـارَ الحـىِّ مِنْ أسَدِ

لادرُّ درك قُلْ لـــى مَنْ بـــنُو أسَد ؟

ومَنْ تمـيـم ومَنْ قيـس وإخـــوتُهـم ؟

لـيس الأعــاريب عـند اللـه مـنْ أحَدِ

---

(١) ديوانه ١٨١ .

دعَ ذا عَدِمْـــتُك واشْربــهْا مُعــــتّقَةً

صــفـــراء، تعْنـق بينَ الماء والزّبـدِ

من كفّ مـخـتـصـر الزُّنار مـعْتـدل

كــغُصْن بـان تَثنّى غــيــرَ ذى أودِ

فَجــاءنِى بـسُلاف لا يـجـف بـهـــا

ولا يُمْلكـــــهُا إلا يـــــداً بـــــيَدِ

كم بين من يشتَرى خـمـراً يلذُّ بهـا

وبــــينَ بـــاك عـــلـــى نُؤْى ومُنْتَضَد

إذ يشكل موقفه بين القدم والحداثة من خلال المفارقة بين العروبة والعجمة ، وقد مثلها - أى العروبة - فى رموز القدم والشقاء ، والرسوم البالية ، والصبوة إلى الوتد ، وبكاء الحجر ، وبكاء ديار الحى ، وتحقير مكانة «الأعاريب» من خلال ما عدده من أسماء القبائل ومن خلال الفارسية التى صورها رموزاً جسده فى مسلكه «عجت» ، ثم فى الخمارة والخمر المعتقة ، ومزجها ، وساقيها الذى يحيله إلى موضع لسخريته وهجائه.

واستمرارا فى هذا التحليل لوجوديته تتراءى لنا التجربة لديه باعتبارها منبع كل معرفة يدعيها ، ويفاخر بها ، كما تبدو الأساس الأول لخبرته الشخصية التى تكادتتوارى خلف المحسوسات فحسب ، فلا تكاد تتسق مع الحس الغيبى الذى تدعو إليه العقيدة ، وهو ما سنعرضه له فى حينه بعد ذلك . إذ يظل ما يشغلنا هنا هو انحصار تلك التجربة فى حدود «الأنا» المتضخمة التى تأبى الانصراف عن المتعة ، بل قد ينصرف عن الرفاق إليها ، إن هى تعارضت معها ، فلا يمكن أن تعادل بشئ آخر فى عالمه ، فإذا ما أعوزه النديم انصرف إلى شربها وحيدا بلا ندماء ، وإن بدا غير مرحب بذلك ، إلا أن يخضع لمطلبه فيها قهرا :

نـادمــتــهُا إذ لَمْ أجـدْ مـــســعِداً

أرْضَاه أنْ يُشْركَنـى فـــــيـــهـــــا

شـربْتُهـا صِرْفـاً عـلى وجْهِهـا

فـكنتُ سَاقِيـهـاً وحَاسِيـهـا [1]

على أن هذا الموقف لا يطرد لديه فى مقابل الصور المكررة حول المجالس والندماء، والطرب والغناء، وشروط المنادمة وعدد الندماء، فهى الخبرة التى لا يعدل بها أى شىء آخر إذا افترقت أمامه السبل .

ومن هنا يتحول الشاعر إلى ذلك «الإنسان الفرد» ممثلا فى ذاته بالطبع ، فيرى فيها - ومن خلالها - مقياس كل الأشياء من حوله ، وربما أصبحت مقياس العالم كله من وجهة نظره ، ومن ثم لا يهمه أن يتجاوز كل القيم فى سبيل متعة تلك «الأنا» المتوهجة، حتى وإن حض على الإباحية ، وجاهز بالمعصية ، وأعلن الفسوق والتمرد ، وما أكثر هذا كله عنده على شاكلة قوله [2] :

قُلْ لِمَنْ يَبْغِى صَلاَحِى

بعتُ رُشْدى بالطِّلاح

ظَفِرَتْ كفُّ أريبٍ

باعَ براً بِجَنَاحِ

أطيبُ اللَّذات مَا كانَ

جهاراً بافتضاحِ

وكثير لديه أيضا مطلب الجهر على نفس المستوى من الصراحة المعلنة التى لا يركن إليها من مثل قوله فى مواقف أخرى :

ألا فاسقنِى خمراً وقلْ لى هىَ الخَمْرُ

ولا تَسْقنى سراً إذا أمكنَ الجَهْرَ

(١) الديوان ٦٧١ .

(٢) نفسه ١٦١ .

فعيشُ الفتىَ فى سَكرَة بعد سكرة

فإن طال هذا عندَه قَصُرَ الدُّهرُ

ومـا الغَبْنُ إلا أنْ ترانىَ صَاحـيًا

ومـاَ الغُنْمُ إلا أن يـتَعْتِعَنىِ السُّكرُ

فبُحْ باسْمِ من تَهوْىَ ودَعنْى من الكنُىَ

فلا خيرَ فى اللّذات من دونها سِترُ

ولا خيـر فى فتك بغيـر مَجَانةٍ

ولا فيِ مُجُونٍ ليسَ يَتْبَعُهُ الكُفْرُ (١)

وهى فلسفة جد غريبة لدى الشاعر ، فكأن التصريح والمجاهرة لم يأتيا لديه عفوا ، بل يشترط إتيانهما عن قصد منه وعمد إلى هذا الإعلان كجزء من حياته واستكمال لجوهر عالمه ، وهو يرى فى كل مقومات اللذة ما يمكن عرضه ، ومن ثم يدعو إلى نشره ، أو ما قد يكتفى باللمح إليه فى مواضع أخرى أيضا على نحو قوله مصورا زعامته لأفراد عصابته ، متخذا من وقت الظهيرة مؤشرا زمنيا ينحو به نحو تلك المجاهرة :

وفتيانٍ صدق قد صرفْتُ مطيهم

إلى بيت خمار نزلنا به ظهرا (٢)

وهو ما قد يتنافى مع الواقع المعاش ، والذى طرقه الشاعر نفسه كثيرا حين اكتفى بتصوير واقعه «الواقعى» فى أكثر من قصيدة على نحو قوله :

ولليلِ جلبابُ علينا وحولنا

فما إن ترى إنسا لديه ولا جنا :

---

(١) الديوان ٢٤٢ .

(٢) الديوان ٢٤٢ .

يصـاحـبنُاَ إلا سـمـاءُ نُجـومُـهـا

مُرَكَّبَةُ فـيـهـا إلى حـيـث وجُّهنْا [1]

أو قوله :

فـى فَيْلـقٍ لـلدُّجـىَ كـالـيَمِّ ملْتـطم

طـام يـحـاريـه مـن حـولـه الـنُّوتـى

أو تصوير فزع صاحبة الحانة حين يطرقون بابها فى وقت متأخر من الليل :

فـلمـاً طرقـنا بـابهـا بـعـد هَجْعـةٍ

فـقالتْ : مَن الطُّراق ؟ قلنا لها : إناً

شبَابٌ تعَارفـــناَ ببابـــك لمْ نَكُنْ

نروحُ بما رحنـا إليـكِ فـأدْلَجناَ [2]

إذ يشير من خلال جلباب الليل الأسود ، وجن الليل ، ونجومه ، وفيلق الدجى ، وكثافة الظلام ، والوصول بعد الهجعة ، والإدلاج أو السرى ليلا ، إلى التحديد الزمنى الذى اعتاده الندماء قصداً إلى مغالطة الشرطة ، والذهاب إلى الحانات خلسة . أما التناول الآخر للتجربة فيبدو فيه الشاعر مقياسا لكل ما حوله ، حتى فى هذا التحديد الزمنى غير الواقعى ، وهو ما يرمى إليه من تلك المجاهرة فحسب .

ومن هنا يبدو الشاعر صادرا عن واقعه بهذا المعنى «الوجودى» الذى يتخذه موضع خبرته الخاصة ، ومعرفته المتميزة ، حتى ليرتدى ثوب الناصح الوحيد الذى يملى على النديم شروطه ، حتى يكون أهلا لمنادمته وإلاسلبه الحق فى أن يشرب الخمر أصلا ،على ذلك النحو الذى يترجمه قوله :

---

(١) نفسه ٥٩٧ .

(٢) نفسه ٥٩٧ .

وخُذْهـا إن شَرِبْتَ ومـــيـضَ بـرْق

فـــإن الـقَطْرَ بَعْلٌ لـلـكُرُوم

ولا تَسْق المدامَ فـتـىً لئـيـمـاً

فَلَـسْتُ أحِلُّ هَذِى لـلّئِيـم

لأنَّ الـكَرْمَ مـن كَرَم وَجُود

ومـاء الـكرْم للرجُلِ الـكـريم (١)

كما يظل وارداً لديه تلك الصيغ المكررة التى يديرها حول إحساسه بوجوده الحقيقى على المستوى الإنسانى من خلال سطوته على الجماعة ، وهى سيطرة يعكسها الفعل لديه، وتؤكدها ردود الفعل ، وينطق بها السلوك الشخصى للشاعر من خلال ممارسته الكاملة لحريته فى أن يختار سلوكه ورفاقا بعينهم دون أن يستسلم للانقياد للجماعة ، خاصة إذا تراءت صيغته على درجة من العداء لتلك الجماعة، أو التنفير من سلوكها على نحو ما عرضه فى قوله (٢) :

ذهب النـاسُ فـاسـتـقلوا وصِرنا

خـلفـا فـى أراذِلِ الـنَّسْنَاس

كلمـا جـئتُ أتبغَى الفـضل منهم

بَدَرُونـى قـبـلَ السُّؤال بيـأس

وبـكَوْا لـى حـتـى تَمـنَّيتُ أنـىَ

مـفْلتٌ عـنـدَ ذاكَ رَأسـاً بـراسِ

(١) نفسه ٥٤٥ .

(٢) الديوان ٣٩٢ .

فـى أنـاس تـعــــدّهم مـن عَديـد

فــإذا فُتّشُواْ فـــيـلـســـوا بِنَاس

حيث يتناول فى الأبيات شكواه من الناس ، بما يكفى لتبرير انصرافه عنهم ، وكأنه يعلن رغبته فى الاغتراب عن عالمهم إلى عالمه هو ، أو عالم رفاقه على أكثر تقدير، وهو موقف يدفعه إلى مزيد من الإحساس بماهية «الأنا» من خلال حريتها المطلقة فى إطار طائفتها المحدودة ، أو فى إطار عالمها الخاص الذى تحس فيه تفردها وتميزها وانطلاقها .

فإذا انتقلنا إلى منطقة «الحرية» فى الفكر «الوجودى» وجدناها تنعكس أيضا من خلال كثير جدا من معطيات شعر أبى نواس وخاصة حين يصور شعوره وعواطفه ، وانفعالاته وشهواته ، فإذا به يتوقف عند الخمر يتحاور معها ، ولا يريد أن ينصرف عنها إلى غيرها ، فيقول :

يا خـاطبَ القَهْوَةِ الصُّهْبـاءِ يُمـهرُها

بـالـرُّطل يـأخـذُ منـهـا مَلأهً ذهبَا

قَصُرْتَ بالرَّاح فـاحـذَرْ أن تُسَمِّعـهـا

فـيـحلفَ الـكَرْمُ ألاَّ يحـملَ العِنبَا

إنـىٌ بـذَلْتُ لـهـا لما بَصُرْتَ بـهـا

صـاعـاً من الدُرِّ واليـاقـوت مَاثُقِبا

فـاستـوحشتْ ولَكّتْ فى الدَّنِّ قـائلةً :

يـا أمُّ وَيحْكَ أخـشْىَ النـارَ واللّهـبَا

فـقـلـت : لا تَحْذَريـه عـنـدنـا أبَداً

قالت : ولا الشمسُ ؟ قلت : الحَرُّ قد ذهبا

قالت : فمن خاطبى هذا ؟ فقلت : أنا

قالت : فبَعْلىَ ؟ قلت : الماء إن عَذُبا

قالت : لِقاحى فقلت : الثلجُ أبردُه

قالت : فبيتى فما أسْتحسنُ الخَشَبا

قلت : القَنَانىّ والأقداحُ ولْدهَا

فرعونُ قالت : لقد هيَّجْتَ لى طرَبَا

لا تُمْكِنِّى من العِرْبيد يشربُنى

ولا اللئيم الذى إن شَمنّى قَطَبا

ولا المجوس فإنَّ النارَ ربُّهم

ولاَ اليهود ولا من يعبدُ الصُّلُبُا

ولا السّفال الذى لاَ يستفيقُ ولا

غِرَّ الشباب ولا مَن يجهلُ الأدبَا

ولا الأراذلَ إلا من يُوقِّرُنى

من السّقاة .. ولكن فاسْقِنى العرَبَا

ياقهوةً حَرُمَتْ إلاّ علىَ رَجُلٍ

أثرىَ فأتلفَ فيها المالَ والنَّشبَا [1]

ومن هنا يكاد ينوء بمسئولية الخمر ذاتها ، إذ يحيل الموقف إلى حوار معها دفاعاً عنها ، ورغبة فيها ، بل رغبة فى اختيار من يحتسيها طبقا لشروطه التى تمليها عليه مسئوليته المحدودة التى اصطنعها ، وهى مسئولية لا تكاد تتجاوز الخمر والأنا ،

(١) الديوان ٤٢ .

وعصابة السوء التى تزعمها . وفيما عداها تغيب عنه كل صور تلك التبعة ، وتطفو على السطح دائما تلك الحرية المطلقة التى كادت تفتقد قانونا منظما يهيمن عليها ، ويضبط حركتها ، ومن ثم بدت حرية أقرب إلى الفوضى والتحلل ، وهو ما يؤدى - حتما - إلى ضروب من القلق والاضطراب الأخلاقى ، كشفها ما يردده من اللوم ، ولحظات مراجعة النفس والندم الذى لا يستجيب له ، بل يظل على عناده وكبريائه مهما تزاحم عليه :

ومُلِحَّةٍ بـالـلَّوْمِ تحـسـبُ أنـنِّى
بـالجَهْلِ أوثِرُ عيـشَةَ الـشُّطَّار
بكَرَت علىَّ تلومُنى فـأجـبـتـهُا :
إنـى لأعْرِفُ مـذهـبَ الأبْرار
فـدعـى الملامَ فـقـد أطعْتُ غوَايتَى
وصـرفت مـعـرفـتى إلى الإنكار
ورأيـتُ إتْيَانـى الـلـذاذة والـهَوى
وتعـجُّلى من طيبِ هذى الدارِ :
أحـوىَ وأحـزمَ مـن تـنُّظر آجلٍ
علـمـى بـه رَجْمٌ من الأخْبار
مـا جـاءنَا أحـدٌ يـخـبِّر أنَّهُ
فى جنَّة مـذ مـاتَ أو فى نـار

فهو يشكل لوحته من تناقضات لوحة المعرفة الكبرى التى يعى أطرافها بين مذهبى «الشطار» و «الأبرار» ، لينتقى منها الاتجاه الأول رافضا اللوم ، ومقبلا على الغواية واللذة والهوى . وكأننا نجده هنا يعيش مع هذا القلق ، بل يتعايش معه فى سلام، وإن حاول منه الخلاص والانسحاب بهدوء واضح من خلال رفضه للوم ، دون أن

يجد فى البحث عن وسيلة ناجحة تؤكد هذا الرفض لديه على طريق مجتمع يعرف الإسلام، بل راح يفرض رؤيته على ما حوله : على اللائم ، ومقومات العقيدة ، وموقف الأنا مما تعده ثورة صارخة تزدحم بروح التحدى والعصيان المعلن ، حين يتطرف فى استهتاره لصالح «الأنا» على حساب كل ما حولها من القيم .

وكان هذا ديدنه فى صراعه مع الوجود ، وفى تصويره نوبات الوحشة والقلق ، وحالات اليأس المكررة ، وهو ما يتردد أيضا فى مثل قوله [1]:

أعاذِلتى اقْصرِى عن بعضِ لوْمى

فراجى توبتى عندى يخيبُ

غُرِرْتُ بتَوْبتى ولجَجْتُ فيها

فشُقّىَ اليومَ جيبَك لا أتُوبُ ؛

إذ يبدو شديد الولع بالتحدى والسخرية ، وبالرفض أيضا ، مما يتبدى جليا فى قبح تناوله للمواقف ، وخاصة حين تتساوى لديه الرذيلة والفضيلة ، ويختلط الحرام بالحلال ، عندئذ تذوب الفواصل ، ومعها تسقط القيمة لديه ، ويصبح كل شىء مباحاً :

يلائمنى الحرامُ إذا اجتمعْنَا

وأجفُو عن مُلامسةِ الحلال[2]

وهو ما يدفعه إلى مزيد من التحدى الذى يكاد يدخل به مرحلة العقدة النفسية التى ربما ترجم جانبا منها قوله المشهور :

دَعْ عنكَ لوْمى فإن اللومَ إغْراءُ

وداوِنى بالتى كانت هىَ الدّاءُ

---

(١) الديوان ٣٦ .

(٢) الديوان ٤٨٦ .

أو قوله :

فـمـا زادَني اللاحُونَ إلا لجـاجَةً

عليـهـا لأنيَّ مـا حـييتُ صَديقـهـا

وهو ما يصل إلى نفس الدرجة الصاخبة حين يقول مضحيا بكل شيء ومتجاوزا لنتائج الإثم الذى يدرك حقيقة قصده إليه ، وإصراره عليه :

إن كـنـتُمـا لا تـشـربَان مَعـي

خـوفَ العِقـاب شَربـتُهـا وحْدِي[1]

فهو يستجمع من نفسه شجاعة «الوجودى» ، ويعكس جرأته وفجوره فى مواجهة كل ما حوله ليشق لنفسه سبيلا إلى إثبات حريته المطلقة ، ومن هذا ومن غيره أيضا - يتهاوى ذلك الدفاع الذى اصطنعه الدكتور النويهى حول مسلكه حين رآه «لم يفكر طويلا فى معضلات الدين ومشكلات الفلسفة ، فإن حاول أن يتخذ سمة الفكر الجاد المتشكك فى بعض أبيات له ، فهذه دعوى يكذبها سائر شعره ووقائع حياته ، وأبونواس ما شك قط فى البعث ، وما يعقبه من المثوبة والعقاب ، وإن حاول أحيانا أن يخادع نفسه ويقاوم إيمانه العميق ، فكلها محاولات لتخدير ضميره الذى يؤنبه على سيرته»[2] .

ولا أدرى كيف اندفع الدكتور النويهى إلى حسن الظن بأبى نواس حتى فى سياق أسوأ موقف فى دراسته من خلال شواهد كثيرة على زندقته وتمرده على التكاليف الدينية، وفى زحام شكه الصريح فى الغيبيات على طريقة الزنديق الذى لا يؤمن إلا بما شاهده ، أو شاهد مثله ، على حد تعبير الزنادقة أنفسهم ، وإلا فأين نضع ما نظمه على شاكلة قوله متشككا - بالتأكيد - فى البعث والمصير :

حـيـاةٌ ثـم مـوتٌ ثـم بـعـثٌ

حـديـثُ خُرافـة يـا أمَّ عَمْرو

---

(١) نفسه ١٩٣ .

(٢) نفسية أبى نواس ١٠٥ .

فلا شك أن كلمة الحياة هنا ، وعطف الموت عليها لا قيمة له ، فهما ليسا موضع شك ولا جدل باعتبارهما من حقائق الوجود الحسى ، ويبقى لديه حديث الخرافة مرهونا بفكرة البعث بهذه الصراحة التى لا يحتمل البيت سواها ، ولم يشأ الشاعر أن يخفى معالمها على نحو ما نعرفه مثلا حول قول أبى الطيب بعد ذلك فى طرح المفارقة بين الحياة والموت وبين ما بعدهما من البعث والنشور :

تمتَّعْ من سُهَادٍ أو رُقَاد

ولا تأملْ كرًى تحت الرِّجَام

فإنَّ لثالث الحالينْ مَعْنًى

سِوىَ معنَى انتباهكَ والمنَام

إذ يظل ثالث الحالين غائما لديه فى ظل ما يستنبطنه مفهوم المعنى الخاص ، أما عند أبى نواس فكأنه لم يترك مجالا لتأويل معنى هنا إلا أن يحسم الموقف بهذه الحسية المفرطة التى تغلفها سطحية الفكرة على نحو قوله أيضا مروجا للمنطق الوثنى القديم :

ما جاءَنا أحدٌ يخبر أنه

فى جنة مُذْ مات أو فى نار

وهو ما كان يمكنه طرحه على لغة الترجيح التى تكشف حيرته ، أو حتى اطمئنانه إلى شىء ما على النحو الذى نراه بعد ذلك - مثلا - فى قول أبى العلاء :

وهىَ الحياةُ فَعفَّةٌ أو فتنةٌ

ثمَّ الممَات فجَنَّةٌ أوْ نَارُ

حيث تصور أبو نواس أن كل شىء يظل مجرد عرض زائل أمام بقاء فلسفته الخاصة التى تعطى حياته معناها ، فهى اللفظ والمعنى معاً ، بل تعطى وجوده حقيقة البقاء من خلال غايات ذاتية تجسدت والتقت فى أطر اللذة كما أرادها لنفسه ، وكأنه أراد أن يعيش وحيدا فى تلك الحياة من خلال ضرب من الالتزام الشخصى إزاء ذاته ولذاته ، وبما يرسمه لنفسه من خطط وغايات ترضيه تماما ، ولا يهمه منها أن ترضى غيره

إلا حيث يريد أن يكون فى ظل سيطرته ، ومن ثم فهو يرفض أدنى ضرب من الرقابة كما رفضه أيضا بشار فى قوله :

مـــن راقـــبَ الـــنَّاسَ مــــــاتَ هَمًّا

وفـــــــــــازَ بـــــالّلـــــذة الجَسُورُ

أو قوله :

من راقبَ النَّاس لم يَظْفَرْ بحـاجـتـه

وفـــاز بـالـطيــــبَّات الـفَاتِكُ الـلَّهِجُ

مع التجاوز - بالطبع - فى محورية رؤية الوجودى لهذه «الطيبات» من خلال تحكيم مقاييسه الفردية الخاصة التى تحطم صخرة القيم حتى تنال منها ، ولا تجد حرجا فى إعلان الانتصار المطلق عليها .

ومن هنا تظل نزعة أبى نواس فردية متطرفة إلى حد كبير ، فهى إنما تحصر الشاعر فى إطار تلك الفردية ، دون أن تعير اهتماما بمن حوله على النحوالذى مر بنا فى الشواهد السابقة ، ونظائرها كثيرة فى ديوانه ، وهو ما قاده - أحيانا - إلى نزعة تشاؤمية تحس فيها انهزام الأنا وإحساسها بالضياع ، وهو ما يبدو رد فعل لهذا الرفض المتكرر للقيم على نحو قوله :

قالوا : تَنَسَّكْ بعد الحج ؛ قلت لهم :

أرجُو الإلـه وأخـــــشــىَ طِيْزنَابــاذا

أخـشىَ قَضـيـب الكَرْم أن ينازعَنى

فـضلَ الخطام وإن أُغْذِذْتُ إغـذاذا

مـا أبْعـدَ النُّسْكَ مـن قـلبٍ تقَسَّمُه

قُطْرُبُّلُ فــــــــــقُرَى بنًا فـــكَلْوَاذا

فـإنْ سلِمْتُ - ومـا قَلبى على ثِقَةٍ

مـن الـسـلامــة لـم أسلَمْ بـبــغدَادَا

فهو يستكشف ما فى أعماقه من صور اليأس وضروب الانهزام ، إلى جانب الحب العميق الذى يكنه للخمر ، ولكنه ، فى النهاية ، لا يتجاوز - على حد تعبير الدكتور طه حسين «الاستخفاف بالحياة ، والسخط عليها - والجنوح إلى التشاؤم»[1] .

ولعله قصد إلى الاستمرار فى مزيد من تشاؤمه ، وكأنما استمرأ تكرار لحظات الندم ، إذ طالما استمر فى جدله على حساب العقيدة والترويج لحريته ، وإنكاره للتكليف وما يترتب عليه من الحساب ، واستمرار تعلقه بحدود التجربة المادية ، والمشاهد الحسية التى ترجمتها أيضا شواهده السابقة ، وجمعها قوله ، وكأنه جعله الخط الفاصل بين وجوده وعدمه :

يـانـاظِراً فـى الـدِّيـن مـــا الأمْرُ ؟

لا قَدَرٌ صـــــحَّ ولا جَبـــــــرُ

مـــا صَحَّ عـنـدى مـن جـمـيـع الذى

تـــذكـــــــرُ إلا المـــوتُ والـــقَبْرُ

إذ يقترب بحرية فكره من عالم الفوضى التى لا تعرف ضربا من الضوابط ، ولا تتوقف حتى عند أدنى صور الالتزام فى أى من الأطر الأخلاقية ، وكأنه يعرض أسوأ ما لديه من فكر يعتنقه ، كما يفصح عن أقبح نمط سلوكى يعتد به ، ويصر على الاستمرار فيه وعدم التحول عنه ، مهما بدت سوءاته ، حتى لتبدو وجوديته - من هذا المنطلق - أقرب إلى الوجودية الملحدة التى تحاول القضاء على كل القيم الروحية ، بإعلان العداء الصريح للدين ، والرفض الدائم لمبادئه ، مما يترجمه فى صور من الإسفاف الشديد على نحو قوله مجردا من شخصه موضعا للحوار[2] :

(١) خصام ونقد ٢٦٠ .   (٢) الديوان ٤٨٥ .

تكفرْ ما استطعتَ من الخطايا

فإنك قاصدٌ رباً غفوراً

ستُبْصرُ إن وردْتَ عليه عَفْواً

وتلقَى سيّدا ملكاً مُجيراً

تَعَضُّ ندامةً كفَّيْكَ مما

تركتَ مخافةَ النّار السُّرُورا

وهو ما يتأكد لديه فى أطر أخرى من الإفراط والمجاهرة التى يعرضها مثل قوله[1]

سألتُ أخى أبا عيسىَ	وجبريلُ له عقل
فقلتُ : الخمرُ تُعجبنُى	فقال : كثيرها قتْل؛
فقلت له : فقَدّر لى	فقال : وقوله فصل
وجدْتُ طبائعَ الإنْسان	أربعةً هى الأصُلُ
فأربعةٌ لأربَعَةٍ	لكلٌ طبيعةٍ رَطْلُ

وكما أعلن عدوانه على دينه وعبادته أعلن كذلك عداءه لكل المثل والقيم ، كما سجل موقفه من الوجود والعدم ، فبدأ ممزق الفكر سقيم الوجدان ، حائرا فى موقفه بين الخلق الطيب والتدين وبين النكران والتجاوز والتزندق فى عالم مزدحم بصور الشك والخلاعة والهزل والتظرف ، فربما ظلت فلسفته رهنا بذلك الانقسام على النفس ، أو توزع الضمير ، ليظل أسيرا لحيرته هذه ، مشدودا إلى القلق الذى لم يعرف له نهاية ، ولا حتى فيما عرضه من زهده المؤقت الذى وزعه بين أبيات من شعره ، على نحو قوله [2] :

(١) الديوان ٤٨٥ .

(٢) الديوان ٥٨٧ .

يـاربُ إنْ عـظُمَتْ ذُنـوبـى كـــثْرَةً

فـلقَدُ عـلـمْتُ بـأنَّ عـــفـــوكَ أعْظَمُ

إن كــــانَ لا يـرجُوكَ إلاَّ مُحـــــسنٌ

فـــبِمَنْ يَلـوذُ ويســـتَجِيـــرُ المجُرِمُ

أدعُوكَ ربِّ كـمــا أمَرْتَ تَضــرُّعــاً

فـــــــإذا رَدَدتَ يَدى فَمَنْ ذَا يَرْحَمُ

مـــالىِ إليْكَ وســيـلـةٌ إلاَّ الرَّجـا

وجـــمــــيــلُ عَفْوِكَ ثـم إنِّىَ مُسْلِمُ

وخاصة إذا أدركنا أنه لم ينظم كل مقطوعاته حول الزهد أو العبادة فى فترة توبة مؤكدة تمثل الفصل الأخير فى حياته ، بل ختم بكثير منها قصائده الخمرية على نحو ما كان من نظمه فى التائية ومطلعها :

وفـتـيــةٍ كَمَصــابيـحِ الـدُّجىَ غُرَرٍ

شُمِّ الأنوفِ مـن الصِّيـدِ المصَاليت[1]

ليقول بعد نهاية العرض الخمرى المتكامل :

فَقَد نَدمتُ علـىَ مــا كـانَ مـن خَطَلٍ

ومـنْ إضَاعــة مَكْتـــوبِ المواقـــيتِ

أدعُوكَ سُبْحـانـك اللَّهُمَّ فـاعْفُ كـمـا

عـفـوْتَ ياذاَ العُلىَ عنْ صَاحِبِ الحُوتِ

(١) ديوانه ١١١

فحياة الشاعر لم تختم بتلك التوبة المزعومة ، بقدر ما ختمت بالتحسر الشديد على الخمر إذا ما حيل بينه وبينها ، على نحو ما ترجمه نصحه للرفاق [1] :

خليليَّ بالله لا تحفرا ... ليَ القبْرَ إلا بقطْرُبُّل
خلالَ المَعاصر بين الكُرُوم ... ولا تُدْنياني من السُّنْبل
لعَلِّيَ أسمعُ في حُفْرتي ... إذاعُصِرت ضجة الأرجُلِ

فهو لم ينس فضل قطربل عليه فى سكره وعربدته ، وكيف وقد جعل رباطه فيها ، وحجه إليها :

جَعَلْت الحجَّ في غُمَّى وبنَّا
وفي قُطْرُبُّل أبَداً رِباطي
فَقُلْ للخَمس آخِرَ مُلتَقانا
إذا ما كان ذاكَ علىَ الصِّراطِ

إذ يبقى تعلقه بها مستمرا استمرارية تحسره على شربها يوم أن حرمها عليه الأمين، فأوقع هذا التحريم له «لوعة شديدة وكرباً زائداً عجل بموته»[2] .

ونكاد نجزم من خلال معالجة هذه المسافات أن شعر أبى نواس - بهذه الصورة - يدخل - من باب أوسع - فى إطار تلك الفوضى الأخلاقية ، إذا كان ثمة لها إطار لديه أصلا ، وهو ما يتناقض مع ما يذهب إليه الباحث فى قوله عنه «أنه كون نظاماً أخلاقيا، وطريقا للمعرفة وتغير الإنسان ، وفى تجاوز الثنائية بين الذات والكون» [3] .

وكأنه تناسى أن هذا النظام يبدو رخيصا إلى حد كبير إذا وقع ضحية التجاوزات الأخلاقية ، وطريق المعرفة بهذه الصورة يبدو سهلا يسيرا لا يستحق تسجيل فضل له أو

---

(١) نفسه ٤٨٣ .
(٢) نفسه أبى نواس ١١٦ .
(٣) الثابت والمتحول ١١١/٢ .

لغيره ، وخاصة حين يتعلق الأمر بثنائية الذات والكون أو كشف الطاقات المكبوتة ، فالمفارقة تظل غريبة بين مقدمة الحكم نفسه ، وهو ما أدى بالباحث إلى تسجيل نتائج أكثر غرابة حين راح يستعذب فيها ما رفضه أبو نواس من التقليد الشعرى الماضى كما كان رفضه للتقليد الدينى !!

ومن ثم راح يرحب بتلك الفوضى التى عاشها أبو نواس حين صور جموحة القوى «فالفوضى فى مثل هذا العالم هى وحدها التى تفتح أبواب الحياة ، وهكذا يكون المجون تعريضا عن غياب الحياة بل يصبح هو نفسه الحياة»[1] .

وأظنها مقولة لا تستحق التوقف ولا المناقشة ، وربما لا تستحق أن تردد أصلا نقلا عن بحث إلا لكشف غرابة موقف ، أو تنبيه إلى مغالطات أدلة فى أحكام ربطها بمنطق حريته المطلقة التى دفعته إلى تجاوز النسق الاجتماعى من خلال إعلان عدائه له ، ولكن النسق الاجتماعى شىء والسلوك الدينى شىء آخر له تميزه واحترامه ، إذ يجب ألا يلوذ فيه الشاعر إلى لغة : انظروا هأنذا قادر على ارتكاب معصية ، وهو يعمد إلى الإعلان ، فقد تهاوت أمامه آنذاك كل صروح القيم ، فماذا بقى له ليضبط حركته ؟ ففى غيبة هذا الضابط الأخلاقى الذى نعتد به فى تشخيص السلوك البشرى دون بقية الكائنات يرتكب الشاعر ما شاء من الكبائر ، ويستمتع بما يتيحه لنفسه ، أو يتيحه له المجتمع من ضروب المجون وعربدة السكارى وعبث المخمورين .

ويظل هنا تسجيل تحفظ أخير وضرورى حول منطق الصدق الفنى لدى الشاعر ، وقد بدا متسقا مع نفسه فى معظم صوره ، وبين الصدق الأخلاقى الذى يهمنا فى هذا الموقف من درسه ، إذ لا يجب التعويل على الخلط بين الموقفين ، وإلا ما أمكن دراسة شعر أبى نواس ابتداء ، على نحو ما تنبه إليه القاضى الجرجانى . ولكن طبيعة التناول ونمط الموضوع قد يفرض هذا الفصل بين ضروب الصدق على تعدد مستوياتها وإمكانات تحقيقها - أو تحقيق بعض منها - فى شعر الشاعر ، وهو ما يطرح أيضا فى منطقة التجاوز الأخلاقى الذى يندرج بسبب منه فى أبواب تلك الوجودية [2] .

* * *

(١) نفسه ٢/١١٤ .

(٢) انظر معالجة ثورة أبى نواس الفنية وموقفه الخمرى بمزيد من التفصيل فى كتابنا (أشكال الصراع فى القصيدة العربية جـ٣) .

الفصل الثانى

الأنا والصراع مع المصير

ا - البحث عن الأنا فى مدحة المحترف

وللنابغة الذبيانى بائية مشهورة فى المدح الحربى و واسمه زياد بن معاوية بن ضباب بن جناب بن يربوع بن غيظ بن مرة .. .. ابن غيلان بن مضر ويكنى أبا أمامه ، يقال أنه لقب بالنابغة لقوله : «فقد نبغت لهم منا شؤون » وهو أحد الأشراف الذين غض الشعر منهم ، وهو من الطبقة الأولى المقدمين على سائر الشعراء . وقد سجل صاحب الأغانى ما روى عن سؤال عمر بن الخطاب (رضى الله عنه) عن شعره ، فلما أخبر أنه للنابغة قال : إنه أشعر العرب . كما ذكر رواية سئل فيها ابن عباس أشعر الناس ، فأمر أبا الأسود بالجواب فذكره.

كان يجلس للشعراء بعكاظ فأثنى على شعر الخنساء ، بعد أن أنشده الأعشى ثم حسان ثم الخنساء ، وكان له فى الأسواق الأدبية شأن خاص حيث يجلس فى قبة من أدم ويحكم بين الشعراء .

ومما يرويه أبو الفرج أيضا ما حدث من قوم وهم فى الصحراء حيث تذاكروا الشعر، فإذا هم يجنى يقول لهم أن النابغة هو أشعر الناس ، كما روى عن عبدالملك بن مروان أنه سأل عن شعر له فى اعتذاره للنعمان ، وإنه قال إنه أشعر العرب ، وقد شغل رواة الشعر بمكانة النابغة فيه ، فتفضله أبو عمرو على زهير حين قال «ما كان ينبغى للنابغة إلا أن يكون زهير أجيراً له» ، كما سئل حماد بِمَ تقدم النابغة فأجاب : باكتفائك بالبيت الواحد من شعره ، لا ، بل بنصف بيت ، لا بل بربع بيت .

وقد كان النابغة أثيراً عند النعمان ، فدخل على زوجته المتجردة فوصفها ، ويروى أنه هرب من النعمان بعد أن أوعده وتبدده ، فأتى قومه ثم شخص إلى ملوك غسان بالشام فامتدحهم ، وقد اختلفت الروايات حول أسباب ذلك الهروب ، ولما صار النابغة إلى

غسان نزل بعمرو بن الحارث الأصغر الأعرج بن الحارث الأكبر ، فمدحه النابغة ، ومدح أخاه النعمان ، ولم يزل مقيما مع عمرو حتى مات وملك أخوه النعمان ، فصار معه إلى أن استطلعه النعمان فعاد إليه ، وكان مما مدح به عمراً قصيدته التى نحن بصدد دراستها كشاهد على صراع الذات فى البحث عن وجودها فى زحام الموقف الغيرى للشاعر .

وقد ساد هذا التيار المدحى مجتمع الجاهلية ، واستمر تردده على ألسنة الشعراء بعد ذلك على مدار العصور الأدبية المختلفة ، وظل مسيطرا على شكل القصيدة العربية، حتى أدى بها إلى ما اتهمت به من تفكك موضوعى لا يستطيع من خلاله الشاعر أن يسيطر على موضوعه ، أويتحكم فى أبعاده المختلفة . وهو نمط محكوم عليه اجتماعياً بالفشل ، لأنه ينطلق – فى معظمه – من النفاق الاجتماعى الذى تبرزه تلك الصفات المطلقة ، المجردة ، العامة ، التى يطرحها الشاعر على كل ممدوحيه ، وإن كانت هذه الأحكام غير نهائية إذا اعتبرنا بتلك الصورة المثالية التى وصلتنا للرجل العربى حاكماً كان أوغير حاكم ، وهو ما قدمته لنا قصائد المدح ، بل جل القصائد والتى ترجم موقفها قول أبى تمام :

ولولا خلال سنها الشعر مادرى   بناة العلا من أين تؤتى المكارمُ

ولعلنا نتبين من دراسة القصيدة المدحية أن ثمة خيوطاً نفسية تداخلت فيها ، حين أصر شعراء هذا الاتجاه على إدخال ذواتهم فى فن المدحة ، أعنى بذلك تدخل ذات الشاعر فى المقدمة ، فإذا نظرنا إلى قيمتها من جهة الإبداع ، وجدناها تصور الجانب الذاتى فى القصيدة ، مهما قلنا بغلبة الغيرية فيها فى كثير من الأحيان .

وليس من الطبيعى أن نقف عند منظور التلقى وحده كمقياس للعمل الفنى داخل هذا الموضوع ، كما فعل بعض نقادنا القدامى ممن فسروا جزئيات القصيدة انطلاقا من الواقع النفسى والاجتماعى للمتلقى ، وأهملوا دور المبدع إلا من قبيل كسب رضا الممدوح فحسب [١] . فالأمر الذى يستوجب الدرس حقيقة هو المحاولات المختلفة للشعراء لإضافة تجاربهم الخاصة معاشة كانت أو متمثلة ، أو متخيلة ، أو مستلهمة من التراث ، فكلها تسجل لذات الشاعر دورها فى مطلع القصيدة . وإن كانت الظروف الاجتماعية لم تسمح للشعراء بالإطالة المملة فى تلك المقدمات خضوعاً لطبيعة التلقى أيضاً ، حتى أن بعضهم

(١) راجع ابن قتيبة فى الشعر والشعراء ٧٥ - ٧٩ .

حاول الخروج على النقاد أو الممدوحين ، لأنهم فطنوا إلى الوظيفة النفسية والفنية التى قصدها أولئك الشعراء من مقدماتهم الطوال ، فهى ترتد إلى تصوير تجاربهم ، أو استعراض مهاراتهم وقدراتهم التصويرية ، وهى قضايا لا تُهمّ الممدوح فى شيء ، لأن ما يهمه هو تلك الوظيفة التى ترتبط بالدعاية له أو تسعى لإرضائه نفسياً ، وإشباع غروره .

ومن فن المدح المبكر الذى نلتقى به فى الشعر الجاهلى هذه القصيدة الذى نظمها النابغة الذبيانى شاعر الاعتذاريات المشهورة فى مدح عمرو بن الحارث الغسانى ، فهى واحدة من الصور المدحية التى عُرف بها النابغة ، وعُرفت عنه ، وقد صاغ فيها من عناصر اللوحة الفنية ما يجعل أساسها ذلك الطابع الحربى فى شخص ممدوحه الحارث الغسانى . وعلى عادة شعراء المدح - وهو واحد من المؤسسين له على سبيل الاحتراف والتكسب - بدأ البائية بحديث باكٍ يشكو فيه إلى أميمة طول ليله الذى لم يعد يشف إلاّ عن تلك المعاناة ، وذلك الألم والهم الذى تكاثر عليه ، حتي ضاق به ، وكأن الأمل قد انقطع إزاء ذلك الليل الذى لم يعد يدرك له نهاية .

ثم ينتهى من هذا الحديث الوجدانى الذى يسقط من خلاله همومه وآلامه لينطلق إلى ممدوحه ، معترفا بفضله ونعمته عليه ، مؤكدا هذا الاعتراف بصبغ قسمية يصل بها بين حديث الاعتراف وحديث المدح الحربى الذى يؤصل فيه لنسب ممدوحه ، ويصور سيادته فى قومه ، مما يترتب عليه ثقته المطلقة فى انتصاره عى أعدائه ، وهو انتصار لا يتأتى له إلا بقوة جيشه ، من جند يتمتعون بأصالة الانتماء مما يشد حبالهم إلى ممدوحه ، ثم تلك الخيول العربية التي لا يشك أحد فى أصالتها وصفوة نسبها ، ثم السيوف والرماح التى دقت صنعتها وكأنها لم تكن إلا لهؤلاء القوم فقط ، وهى ليست جديدة عليهم ، بقدر ما بدت عريقة النسب بنفس الصورة التى يضفيها عليهم النابغة ، وقد أثرت عراقة نسبها فى صلابتها وقوتها ، فهى موروثة عبر أيام طوال لم تشهد فى تلك السيوف عيبا واحداً إلا ذلك التكسر الذى ينم عن شيء واحد هو كثرة كاثرة فيمن أصيب بها من أعداء الممدوح ، وحسبها هذا التكسر أصالة ورمزاً لقوتها وقوة الممدوح على السواء ، فيقول الشاعر : (*) .

(*) ديوان النابغة ٤٠ .

(١) كلينى لهم يا أميمةَ ناصب ... وليلٍ أقاسيه بطيء الكواكب
(٢) تَطاوَل حتى قلتُ ليس بمُنْقَضٍ ... وليس الذى يرعى النجومَ بآيبِ
(٣) وصدرٍ أراحَ الليلُ عازبَ همِّه ... تضاعفَ فيه الحزنُ من كل جانب
(٤) علىَّ لعمرو نعمةٌ بعد نعمة ... لوالده ليست بذات عَقَارب
(٥) حلفتُ يميناً غيرَ ذى مَثْنَوِيةٍ ... ولا علمَ إلاَّ حُسْنُ ظنٌ بصاحبِ
(٦) لئنْ كان للقَبْرين : قبرٍ بجلَّقٍ ... وقبرٍ بصيداء الذى عندَ حَارب
(٧) وللحارثِ الجَفْنِّى سيِّد قومه ... لَيَلْتَمِسَنْ بالجيشِ دارَ المُحارب
(٨) وثقتُ له بالنَّصر إذ قيل قَدْ غزَتْ ... كتائبُ من غسان غيرُ أشائب
(٩) بنُوعَمِّه دنياً وعمروُ بنُ عامرٍ ... أولئك قومٌ بأسهمُ غيرُ كاذب
(١٠) إذا ما غَزْوا بالجيش حلَّقَ فوقَهم ... عصائبُ طيرٍ تَهْتَدى بعصائب
(١١) يصاحبنْهُم حتى يُغرنَ مُغَارهُم ... من الضَّاريات بالدِّماءِ الدَّوارب

---

(١) كلينى لهم ، أى دعينى أو اتركينى وهمى . ناصب : ذو نصب وتعب ، فهو متعب ومرهق ، بطىء الكواكب : يصور طول الليل كأن كواكبه لا تسير ، ولا تغيب .

(٢) منقفض : منته ، يرعى النجوم : يقصد الصبح ، شبَهه براعى الإبل التى يحثها على السير . تطاول : زاد فى طوله نتيجة الحزن والمكابرة .

(٣) أراح : أرجع ورد . عازب : شارد ، بعيد ، والعازب الذى يبيت فى المرعى بعيداً عن أهله.

(٤) ليست بذات عقارب : أى ليس فيه مكروه ولا يكدرها منٌ ولا أذى .

(٥) غير ذى مثنوية : يريد يمينا صادقة لا يشوبها كذب . أى لم يستثن فى يمينه ثقة بهذا الممدوح وحسن ظن به .

(٦) جلق : دمشق . صيداء : مدينة بالشام . حارب : اسم رجل وقيل موضع .

(٧) الحارث الجفنى : والد الممدوح نسبة إلى آل جفنة وهم الغساسنة . دار المحارب : دار الخصم الذى يحاربه .

(٨) الأشائب : الأخلاط الذين لا يجمعهم نسب أو صلة قربى .

(٩) دنيا : أراد الأدنين فى النسب، وهم الأقربون . عمرو بن عامر : من الأزد وهم أقارب الغساسنة.

(١٠) عصائب : عصابة وهى الجماعة . تهتدى بعصائب : أى يتبع بعضها بعضاً . ويهتدى بعضها ببعض .

(١١) الضاريات : المتعودات لكثرة مصاحبتها للجيش والدواب المتعودات المتدربات أو المتمرنات .

(١٢) تَراهُنَّ خلْفَ القوم خُزْراً عُيونُها — جُلوسَ الشيوخ فى ثيَاب المرانب
(١٣) جوانحَ قد أيْقَن أن قَبيلَهُ — إذا ما التقى الجمعَان أوَّلُ غَالب
(١٤) لهنَّ عليهم عادة قَدْ عَرَفْنها — إذا عُرِّض الخطِى فوق الكواثب
(١٥) علىَ عارفاتٍ للطِّعان عَوابَس — بهن كلومُ بين دامٍ وجالب
(١٦) إذا أُستُنْزِلوا عنْهنَّ للطِّعن أرقلُوا — إلى الموت إرقالَ الجَمال المَضارب
(١٧) فهمْ يتساقَوْنَ المنيَّة بينَهمُ — بأيديهمُ بيض رقاقُ المَضَارب
(١٨) يَطيرُ فضاضاً بينهم كلُّ قَوْنَسٍ — ويتبعُها منهم فَراشُ الحواجب
(١٩) ولا عيبَ فيهم غير أن سيوفهم — بهنَّ فلُولٌ من قراع الكتائب
(٢٠) تُورِّثْن من أزمان يوم حليمةٍ — إلى اليوم قد جُرِّبْن كل التجارب

(١٢) خزرا عيونها : أى بمآخير أعينها . جلوس الشيوخ : شبه النسور فى ضخامتها وسونها وما عليها من الريش بشيوخ عليهم أكسية . المرانب : ثياب سود يقال لها : المرنبانية ، تشبه أثواب النسور ، وقيل أكسيه من جلود الأرانب ، جمع مرنبانى وهو ثوب لونه كلون الأرانب.
(١٣) جوانح : مائلات للوقوع على القتلى فى المعركة. قبيله : جمعه وجيشه. عُرِض : وضع بالعرض .
(١٤) الخطىُ : الرماح نسبة إلى الخطُ بالبحرين والكواثب ج كاثبة وهى منسج الفرس أو هى الجزء الذى يقع أمام السرج من جسم الفرس .
(١٥) عارفات : خيول صابرة لطعان الأعداء . عوابس : يظهر على وجهها الغضب والعبوس فى الحرب لكثرة ما جريت من مكارهها . الكلوم : الجراحات .
الجالب : اليابس الذى نشأت عليه قشرة دلالة البر والشفاء .
(١٦) استنزلوا : اضطروا إلى النزول . المصاعب : ج مصعب وهو الجمل الشديد القوى الذى لم يمسه حبل قط . الطعان : الضرب بالرحاح .
(١٧) يتساقون المنية يقتل بعضهم بعضاً . رقاق المضارب : قاطعة . مضرب السيف : حده ، رقاق المضارب يكنى بها عن مضاء السيوف وحدتها .
(١٨) القونس : أعلى الناصية . الفُضاض : القطع المتفرقة ، أو عظام رقاق تلى الخياشيم . ونسبها إلى الحواجب لقربها منها . وفراش الحواجب المراد فراش الجمجة وهى العظام الرقيقة التى تكون فى أسفل الجمجمة .
(١٩) الفلول : الكسور والتثلُم فى حد السيف . القراع : المجالدة والمضاربة بالسيوف .
(٢٠) حليمة هى حليمة بنت الحارث بن أبى شمر من غسان كانت تطيبهم إذا قاتلوا ، ويوم كان بين المنذر الثالث ملك الحيرة وبين الحارث بن جبلة ملك الغساسنة والد حليمة التى كان يقال أنها كانت أجمل النساء .

(٢١) تَعُدُّ السلوقيُّ المُضاعفَ نسجُه وتُوقد بالصُّفاحِ نارَ الحُباحب
(٢٢) يضَربٍ يزُيل الهامَ عن سكَناته وطعْنٍ كإيزاغ المخاض الضوارب
(٢٣) لهم شيمةٌ لم يُعطِها الله غَيرهُم من الجود والأحلام غير عَوازب
(٢٤) محلتهم ذاتُ الإله ودينهُم قويم فما يرجون غيرَ العواقب
(٢٥) رقاق النّعال طيِّب حُجزاتُهُم يُحيُّون بالريحان يوم السباسب
(٢٦) تُحَيِّيهم بيضُ الولائد بينهم وأكسيةُ الإضريج فوق المشاحب
(٢٧) يصونون أجساداً قديما نعيمها بخالصة الارْدانَ خضْرِ المناكب
(٢٨) ولا يحسبون الخير لا شرَّ بعده ولا يحسبون الشرُّ ضربةَ لازب
(٢٩) حَبْوتُ بها غسان إذ كنت لا حقاً بقومى وإذْ آعَيتْ علَى مذاهبى

(٢١) تعد السلوقى : أى هذه السيوف الدروع وكل شىء حتى تصير إلى الحجارة فتورى فيها أى تقدح النار. السلوقى: دروع منسوبة إلى مكان تنسب إليه الدروع والكلاب. الصُّفّاح : حجارة عِراض. المضاعف : الذى نسج حلقتين : دويبة تضىء بالليل كالنار فضربها مثلا لما ينقدح من الحجارة إذا قرعتها السيوف .

(٢٢) سكنات الهام : حيث تسكن وتستقر وهى الأعناق . الهام : الرؤوسُ . الضوارب : التى تضرب الفحل بأرجلها .

(٢٣) الشيمة : الطبيعة والخُلُق. الأحلام : العقول . غير عازبة أى حاضرة غير بعيدة عنهم أو مفارقة لهم .

(٢٤) محلتهم : مسكنهم . ذات الإله : يعنى بيت المقدس وناحية الشام وهى الأرض المقدسة ومنازل الأنبياء عليهم السلام .

(٢٥) رقاق النعال : يريد إنهم ملوك ليسوا بأصحاب مشى ولا تعب فيطارقوا نعالهم . طيب حجزاتهم: أى أعفاء الفروج . السباسب : عيد من أعياد النصارى .

(٢٦) تحييهم بيض الولائد : أى أنهم ملوك وأهل نعمة تخدمهم البيض الإماء الحسان . الإضريج : الغز الأحمر . فوق المشاجب : أى ثيابهم مصونة .

(٢٧) خالصة الأردان : أى خالصة من لون واحد ، والأردان : الأكمام مفردها ردَن . خضر المناكب : يصور ثيابهم ببيضاء ومناكبهم خضرا وهو لباس أهل الشام ، وخضر المناكب أى ملازمتهم حمل السلاح فاثرها فى مناكبهم تضرب إلى السواد .

(٢٩) حبوت بها أي بهذه القصيدة . أعيت على مذاهبى : يعنى أنه كان هاربا من النعمان فضاقت عليه طرقه فكأنه يريد أنه رآهم أهلاً للمدح فى حال أمنه وخوفه .

(١)

وقد بدأ النابغة مدحته بالجزء الذاتى المعروف فى صدارته لهذا الموضوع من موضوعات الشعر ، وهو يحكى فيه آلامه وأحزانه شاكيا ما كثر عليه من هموم زاد ثقلها مع إقبال الليل عليه ، ويعبر من خلال الصورة عن حقيقة معاناته ، الأمر الذى عُرف عن النابغة فى مقدمات مدائحه واعتذارياته التى تناغمت مع حالته النفسية إلى حد بعيد دفعه إلى تكرارها .

ولذا رسم الشاعر صورة متعددة الأجزاء لتلك الأحزان والهموم، وإن جَمعَها فى النهاية إطار واحد ، يحكمه ذلك الليل الرهيب الذى يعيشه فى أبيات التقديم الثلاثة ، والتى يخلُص منها فجأة وبلا تمهيد إلى المدح ، ليبدأ موضوعه بصياغة اعترافه فى بطاقة شكر يذكر فيها فضل ممدوحه بشكل صريح ومباشر ، ثم يؤصل لذلك الفضل حين يجعله موروثاً لدى الابن من قبل آبائه وأجداده ، كما يؤصل نسب الممدوح من ناحية ، ويبين طبيعة العطاء ومميزاته من ناحية أخرى : فهو ابن أسرة معروفة بكثرة عطاياها التى لم يصحبها منٌ ولا أذى يخدش حياء السائلين . ولذلك يحاول النابغة تأكيد صورة الكرم من خلال أسلوب القسم الذى ينتهى منه إلى إقناعنا بحسن ظنه بممدوحه وذويه جميعا ، وأن حسن الظن هذا كان دافعه الأوحد إلى تأكيد القسم ، وهو موقف طريف فى باب المدح ، بعده يعود الشاعر إلى تأصيل نسب الممدوح ، مفصلاً فى ذلك حين يعرض مكانة أجداده وآبائه ، ليبرر بذلك ما يضفيه عليه من صفات جاعلاً من تلك الصفات حقاً له ، كما كانت حقاً لأسرته من قبل ، فكلهم شجعان ، وكلهم كرماء ، فمن الطبيعى إذن أن يكون ممدوحه واحداً منهم تبرز فى شخصه كل تلك الصفات مجتمعة . ولذلك يؤكد الشاعر ثقته فى نصر هذا الممدوح . بل يمدّ الثقة إلى كل من يُمُتُّ إليه بصلة القربى ، وهو تقليد مدحى أخذ به كثير من شعراء المدح بعد النابغة تأثراً بمنهجه فيه .

ثم يرسم الشاعر مشهداً طريفاً لتلك الطيور الجوارح وهى تحرص على تتبع جيوش الممدوح لتأكل من جثث قتلاه ، فيوسع من إطار الصورة حين يوردها فى خمسة أبيات يعتمد فيها على عنصر التشخيص ، وفيها تبرز كثرة المشاهد الحركية حيث تسير تلك الجوارح فى جماعات متلاحقة ، تُغير مع الممدوح على أعدائه ، وهى تدقق النظر فيهم ، وقد امتلأت ثقةً بأنه سينتصر عليهم ، وهو يستغل صورة الطير فى الامتداد باللوحة الفنية التي يرسمها لشجاعة الجيش ، إلى ذلك المشهد الذى أفاض فى عرضه حين اتخذ

من الطيور أداة للانتقال إلى وصف ميدان المعركة ، وتناول دور الخيل فيها ، فقد تأكدت للطيور تلك العادة ، إذا ما اشتدَّ وطيس الحرب من قبل جيش ممدوحه ، تلك الجيوش التى تخرج للطَّعن والقتال على خيول عُرِفَتْ بجدَّتها ، وعَنفها ، وصبرها فى قتال الأعداء ، ومجالدتها فى الميدان دون أن تتخاذل مهما أصابها من جروح ، ولعله يشير بذلك إلى شجاعة الفرسان من أصحاب تلك الخيول ، وهى صورة تكررت من بعده كثيراً عند شعراء المدح وخاصة فى المواقف الحربية ، وما أكثرها عند شعراء الفخر والفروسية .

ولم يلبث الشاعر أن حقق ذلك فى الأبيات التالية التي أوقف فيها الصورة عند أولئك الفرسان ، حين يُضطرون إلى النزول للحرب ، تاركين خيولهم ، خضوعاً منهم لمتطلبات الموقف القتالى ، وهم - وقتئذ - يسرعون إلى الموت بلا خوف أو حذر ، كأنهم تلك الجمال المصاعب فى شدتها ، وعنفها ، وقوتها ، فى السير عبر أجواء الصحراء المفزعة .

بعدها يبين حقيقة موقفهم حين يسجل معرفتهم بحقيقة ما سيواجهونه من موت ، فهم يتقدمون إلى صفوفهم ، ويواجهونها بشجاعة نادرة ، يتسابقون إلى القتال دون أن يهابوا الموت ، فقد حملوا أرواحهم على أكفهم ، كما حملوا الموت مجسداً فى أدواتهم القتالية ، وخاصة منها تلك السيوف القواطع بما عرف من مضائها . ثم يستطرد حين ينتقل من دائرة التعميم إلى التخصيص فى تصوير مشهد القتال ، فيحدّق بعدَسته فى مشهد السيوف التى اشتهرت بحدَّتها ، ومشهد القوم وقدرتهم على الضرب بها ، وهى تُطير خوذات الجند ، وتَطيح بجماجم الأعداء ، وأمامها تتناثر الرؤوس حتى تنفصل عن الأبدان فى سرعة مذهلة ، وهنا ينهى الشاعر الصورة بذلك المشهد الطريف الذى ينطق فيه بالمدح من خلال ما يشبه الذم ، إذ يسجل أن العيب الوحيد لهؤلاء أن سيوفهم قد تكسرت مضاربها ، من كثرة ما ضُرب بها ، ومن كثرة ما خاض أصحابها من معارك تسجل لهم شجاعتهم وجرأتهم فى القتال ، فهى سيوف لها نفس الأصالة ، وهى معروفة بدقة نسبها إذ عاشت مع القوم منذ حروبهم القديمة ، وشهدت أيامهم التاريخية المشهورة ، منذ تلك الواقعة المعروفة بيوم حليمة حتى وقت نظم المدحة ، وهى أصالة تؤكد - فى قدمها - قوتها وحدتها ، وتوازى أصالة أصحابها وتؤكدها فى نفس الوقت .

(٢)

والقصيدة كما قلنا تدخل فى باب المدح ، وهى من حيث شكلها الفنى تسير فى نفس التيار السائد بين الشعراء فى هذا الاتجاه ، وتلتزم التقاليد الفنية التى عُرفت لديهم، إذ يقدم لها النابغة – وهو الشاعر المتكسب المحترف – بمقدمة تبدو شديدة الارتباط بتجارب خاصة له مع ممدوحه ، وعلى أية حال فإن ، المقدمة هى الجانب الذاتى فى المدحة وهى بمثابة منطقة الصراع بين الأنا والآخر حيث تنصرف غالبا إلى منطقة الإبداع أكثر من انصرافها إلى جمهور التلقى ، وقد رأينا كيف رسمت المقدمة للنابغة مشهد حزنه ، وآلامه ، ومخاوفه . وبعدها رأيناه يعالج الموضوع دون حرص على حسن التخلص ، أو براعة الانتقال التي اعتادها بعض شعراء الاحتراف والتكسب ، حتى تحولت إلى ظاهرة سائدة فى قصيدة المدح .وقد انتقل ليرسم صوراً مختلفة تنتهى إلى تضخيم شأن ممدوحه وتعظيمه ، وراح يسخّر كل صوره حتى تخدم هذا الهدف فلم يأت بمشهد الطير ، أو مشهد السوف ، أو الخيل ، إلا من أجل خدمة ذلك الموقف المدحى . كما يُلاحظ أنه اتسع بصورته المدحية ، حين نقلها من ذلك الإطار الفردى لمدوحه إلى الإطار القبلى العام الذى تجاوزه وضمه مع أسرته ، حتى صورُ ضخامة الجيش وما يضمه من جند تجمعهم القربى وأصالة النسب ، ولم يقصد الشاعر بهذا الاتساع فى إطار الصورة إلا خدمة موضوعه ، فهو يهدف – فى النهاية – إلى تعظيم ذلك النسب ، وبيان أصالته ، حتى أصبح لوحة تقليدية من بعده فى هذا الباب من أبواب الشعر .

والقصيدة تعالج نمطاً خاصاً من فن المدح ، يصح أن نسميه مدحاً حربياً ، صحيح أن النابغة بدأ الموضوع بالاعتراف ، ولكنه لم يُطِل فيه ، كما أطال بعد ذلك فى عرض صور الشجاعة ، والكرم ، وتأصيل نسب الممدوح على هذا النحو ، حتى صارت قصيدته نموذجاً يحتذى حتى فى ترتيب اللوحات الفنية على نفس النسق .

ومن الطبيعى أن يصدر النابغة عن بيئته فى تعامله مع تلك الصور التى انتشرت فى القصيدة ، فكانت فى جملتها بدوية ، استجابة لمعطياتها المادية المحسوسة ، ومنها استطاع أن يختار صوراً طريفة تعاورها من بعده الشعراء ، وربما كانت أكثرها طرافة صورة الطير حين يتتبع الممدوح القائد ، وهى صورة أجاد النابغة فى عرضها ، وفصل فيها ، وحققت له درجة من السبق والتميز الفنى ، حيث اقتدى به كثير من الشعراء المتأخرين على سبيل محاكاة صورته وتقليدها من قبيل الإعجاب بها والحرص على

احتذائها . ولا تخفى فيها دقة الصنعة وتدفق الخيال ، وهو ما امتد إلى خيل الممدوح وسيفه إذ راح يتخذ من تلك الوسائل أدوات تحقق ما يرمى إليه من إبراز لصفات ممدوحه، وبيان إعجابه بها ، وتأكيد إيقاعها الحربى الذى طال وقوفه عنده .

ولعل انتشار هذا الطابع الحربى فى القصيدة ، وسيطرته على الكثير من صورها قد خفَّف من حدة النفاق الاجتماعى الذى ظهر عند شعراء هذا الاتجاه المدحى ، صحيح أن المبالغة لم تفارق صور النابغة ولكنها بدت مبالغة حماسية ترتبط - أكثر ما ترتبط بمواقف قتالية ، تجعل لها طابعاً خاصاً ، يميزها عن المبالغات المعروفة عند شعراء المدح وخاصة ما أداروه منها حول الكرم بشكل خاص ، ربما لأن الاتفاق بين صور الممدوحين من هذا الجانب الحربى وبين صورهم التاريخية فى حروبهم ، تصبح أمراً ضرورياً ولازما ، مما يجعل الشعراء على قدر من الدقة والحرص فى تصوير تلك المواقف الحربية بشكل خاص.

(٣)

وإذا جاز لنا أن نحدّدَ معجم التصوير لدى النابغة ومصادره فى هذه القصيدة ، تكشَّفت لنا الصور من منطلق حماسى حربى فى معظمها ، ذلك أن الشاعر - على الرغم من أنه يبدو مادحاً من طراز محترف - لم يستسلم تماماً للنفاق الاجتماعى فى دائرة التكسب ، بقدر ما أخلص مجتهدا فى رسم صوره الحربية التى تعد رصيداً أدبيا له فى عصره أكثر منها تزلفا ونفاقا وتملقا لممدوحه ، وكأنه يعكس ضربا متميزا من الصراع أو التجاوز في باب المدح التقليدى .

وعلى هذا تعد القصيدة بصورها الجزئية ، ولوحتها الفنية الكبرى نموذجا طيبا من نماذج المدح الحربى المتميز - إذا اعتمدنا هذا الوصف - إذ خالف فيه النابغة مسلك شعراء المدح التقليدى فى بدء حديث المدح دائما بلوحة الكرم والإلحاح عليها ، تجاوز هذا حين دخل إلى موضوعه من منظور حربى فى البيت السابع بعد الإدلاء بالقسم توثيقا لما هو بصدده من صور لا تقبل زيفا ولا جدلا ، فهى حقائق مؤكدة على حد قَسمِه وتوكيده .

وهو يبدأ رسم اللوحة بدءا من التاريخ قبل المقدمات وله في هذا مبرراته ، إذ إنه يثق من نصر ممدوحه ، وفى سبيل تلك الثقة يوظف بعض الكائنات لتتبع جيوشه ، كما صنع مع جوارح الطير ، كما يوظف خيوله على أصالتها أيضا فى تأكيد منطق الانتصار الحربى الذى ألحَّ عليه ، وأخيرا يوظف أدوات القتال على عراقتها وأصالتها ، وكيف

ورثها القوم عن آبائهم وأجدادهم . ويلاحظ هنا أيضا أن النابغة قد بدأ الدائرة المدحية من منطق الأصالة والعراقة ، لينهى بها مدحه أيضا مع مزيد من الصفات الطيبة التى أضفاها على قوم ممدوحه وأسرته جميعاً ، إذ يعرض صورا من نعمتهم وإمارتهم وفضلهم على الآخرين ، فهم ينعمون بكل الصفات الحضارية التي تنأى بهم عن الدنية أو الخلق السيئ أو السلوك المستهجن .

وسواء وقفنا مع النابغة عند حدود هذه القضية ، أو تجاوزناها إلى موقفه الفنى فى شعره بعامة ، بقيت أمامنا حقيقة لأمراء فيها حول مكانته الفنية فى عصره ، وكيف التقت فى بوتقة فنه كثير من معطيات البادية وموادها التصويرية التى تجاوز بها دائرة القبيلة وحدودها ، ليكون من مادحى وجهاء الإمارات المتاخمة للقبائل العربية ، مما أسهم فى إذكاء صوره بتلك المعالم التاريخية التى لم يغفلها حين تحدث عن يوم حليمة ، شاهداً على ما هو بصدده من تصوير عراقة الأدوات القتالية التى يدخل بها جند ممدوحه ميادين الحروب ، ومن خلالها ينتصرون فيها دائما .

ثم يترك النابغة بصماته الواضحة فى مجال الدقة والأناة فى رسم الصورة ، وهو صاحب الاستدارة الفنية التى أجاد رسمها ، وعُرف بها فى معلقته المشهورة ، وفيها يقول مادحا النعمان بن المنذر ، ومعتذراً إليه مما بلغه عنه ، فيما وشى به بنو قريع فى أمر المتجردة ومطلعها المشهور أيضا[1] :

يادار ميةَ بالعلياءِ فالسَّنَد ... أقوتْ وطال عليها سالفُ الأبدِ

وقفتُ بها أُصَيْلانا أسائلها ... عيَّتْ جوابا وما بالرَّبْع من أحد [1] ؟

وفيها يقول راسماً الصورة من خلال الاستدارة :

فما الفرات إذا وهبّ الرياحُ له ... تَرمى غواربه العَبْرين بالزَّبد

يَمُده كلُّ وادٍ مُتْرَعٍ لجبٍ ... فيه ركام من الينبوت والخضدَ

(١) ديوان النابغة ١٤ ، غواربه : أعاليه ومتونه وغارب الشيء : أعلاه يريد أمواجه . الآذى : الأمواج العبران : الشاطئان . الركام : المتكاثف بعضه فوق بعض . الينبوت : شجر . الخضد : ما تكسر من الشجر وتخضد .
الخيزرانة : دفة السفينة . النجد العرق والكرب . النافلة : الفضل .

يظلُّ من خوفها الملاحُ معتصماً ... بالخيزرانة بعد الأين والنُّجدَ

يوماً بأجود منه سيبَ نافلةٍ ... ولا يُحول عطاءُ اليوم دون غد

وهى استدارة لهما أهميتها فى عصره ، إذ أصبحت محوراً للتقليد من بعده .وعند الأخطل علي سبيل المثال وقد حذا حذوه فيها بدت استدارة النابغة فاتحة أساسية لها منذ ذلك العصر المبكر ، حيث يقول الأخطل :

ومـا الفـرات إذ جاشت حواليـه ... فى حافتيه وفى أوساطه العشر

وذعذعته رياح الصيف واضطربت ... فوق الجآجئ من آذيه غدر

سحنفر من جبال الروم يستره ... منها أكافيف فيه دونه زور

يوماً بأجود منه حين تسأله ... ولا بأجهر منه حين يجتهر

وقد وردت لها نظائر فى عصرها – أى استدارة النابغة والعصر الجاهلى – ولكنها لم تنل شهرتها ، ومن ذلك قول الأعشى :

ما روضةٌ من رياض الحزنِ معشبة ... خضراء جاد عليها مُسْبِلٌ هَطِلُ

يُضاحكُ الشمسَ منها كوكبٌ شرقُ ... مُوزَّرٌ بعميم النبت مُكْتَهِلُ

يوماً بأطيب منها نشرَ رائحة ... ولا بأحسن منها إذ دنا الأصل[1]

ويبدو أن صيغة القسم التي اعتمد عليها النابغة فى تلك القصيدة قد أصبحت قاسماً مشتركاً فى فنه الشعرى ، فإذا هو فى المعلقة يردد صيغة تقترب منها أيضا في قوله للنعمان :

فلا لعمر الذى مَسحْتُ كعبته ... وما هُريق على الأنصاب من جسد

والمؤمنِ العائذات الطير يمسحها ... ركبانُ مكة بين الغَيل والسعد

ما قلت من سيئ مما أُتيتَ به ... إذا فلا رَفَعَتْ سَوْطى إلىَّ يدى

(١) ديوان الأعشى . الحزن : الأرض المرتفعة . الكوكب : ما طال من النبات . الشرق : الريان . مؤزر : محاط . الأصل ج أصيل والنبت فى هذا الوقت يكون أزهى وأنضر .

الإ مقالةَ أقوام شقيتُ بها كانت مقالتهم قرعاً على الكبد[1]

ففى أسلوبه القَسمّى على هذا النحو المكرر ، لا يخفى حرصه على الأناة والروية والتجويد الفنى الذى يتبدّى خاصة فى تلك الصورة الأخيرة فى المقابلة النفسية العميقة بين الطير العائذة برحاب الله فى مكة ، تجد فيه الأمن ، وبين النابغة العائذ الذى لا يجد الأمن إلا عند النعمان .

ثم يكرر نفس القَسَم بعد اعترافه بنعمة والد الممدوح عليه ، مؤكداً سيادته فى قومه وشهرته بينهم .

وقد تجاوزت صور النابغة عصره ، فالتقطها شعراء الأجيال التالية إعجاباً بها واحتذاء للمسلك الفنى لصاحبها ، وعند القطامى تظهر تلك الصورة التى استوقفت النقاد لدى النابغة فيما أسموه بالمدح فى معرض الذم فى قوله :

ولا عيب فيهم غير أن سيوفهم بهن فلول من قراع الكتائب

فقال القطامى على نفس النسق :

لا عيب فيهم غير أن قدُورَهم على المثل أمثال السنين الحواطم

وإنّ مواريث الألى يرثونهم كنوز المعالى لا كنوز الدراهم[2]

فهو يأخذ صورة النابغة فينقل الجزئية الأولى فيها محولاً الصفة من منطقة الشجاعة فى الحروب ، إلى منطق الكرم فى سنوات الجدب والفقر ، ولكنه عجز عن إحياء الصورة كاملة فظل للنابغة تميزه بجانب منها ، حيث ظل ذهنه مشغولا بسيوف الغساسنة

(١) ديوان النابغة ٢٥ . مسحت الكعبة : أى أتيت بيته وطفت به ، والكعبة كل بيت مربع وبه سميت الكعبة . والأنصاب : حجارة كانوا يذبحون عليها العتائر لآلهتهم . الجسد : الدم اللازق .
والمؤمن العائذات : يعنى الله تبارك وتعالى أمنَها أن تهاج أو تضار فى الحرمَ ، العائذات : التى عاذت بالحرم . الغيل : الشجر الملتف وكذلك السعد .
الغيل : ماء يجرى فى أصل أبى قُبيس فيغل فيه القصارون . يمسحها : يمرون عليها لا يهيجها أحد ولا ينفرها .
فلا رفعت سوطى إلى يدى : أى شلتْ يدى حتى لا أطيق رفع السوط وإنما خص السوط لأنه خفيف المحمل مع كثرة حاجته إليه لحث المطى فى السفر أو الغارة .
(٢) ديوان القطامى ١٧٩ .

المتوارثة ، على حد تعبيره «تورثن من أزمان يوم حليمة» فيرى الصورة تطرح نفسها إذ رأى المجد قمة موروثاتهم ، وليس المال أو الدراهم على حد ما نفاه عنه ، وما عبر عنه القطامى فى صورة أكثر وضوحاً .

وعلى هذا النحو ظلت استدارة النابغة مصدراً حيا يستقى منه كبار الشعراء ومقلدوهم وخاصة فى عصور الإحياء ، وما حدث عند القطامى وجدناه أيضا فى صنعة الأخطل الشعرية اقتداء به ، ومحاولة الإضافة إلى فنه .

(٤)

وتتراءى صراعات الشاعر موزعة من خلال حيرته بين الكونيات التى تعكس الطرف الآخر لها ، وإزاءها يبدو شديدة الكآبة والاحساس بتضاؤل الأنا ، ابتداء من ذلك المطلع الذى يتوقف فيه أمام الهموم ومشاهد الليل الذى لفه بها ، ثم تتصاعد حدة هذا الصراع مع الليل ومن خلاله مضافا إليه المزيد من الإحساس بالضيق والكآبة المغلف بطابع الحزن الصريح من قبل الشاعر .

ثم تنتقل منطقة الصراع لتحكى قصة الأنا مع الآخر من خلال الشاعر وممدوحه ، فمع إخلاصه الشديد له ، ودأبه على العناية بتصوير علاقته به على درجة واضحة من الصدق الانفعالى ، إلا أن صراع الذات ما زال مسيطرا فى سيل بقائها الحوارى منذ استهلاله القصيدة . ومع الانتقالة بين جزئياتها ينتقل عالم الصراع ، وتتنوع أطرافه من خلال تصويره لصراع الممدوح وخصومه (١٠) ، أو حتى صراع الجوارح من أجل البقاء (١١ - ١٤) ، والإطالة فى تصوير حيرتها حول أى الجيوش تتبع حتى تضمن ذلك البقاء ، إلى صراعات أخرى تزدحم بها الصورة من داخلها بين لغة المدح والذم وخاصة ما يتأكد رسمه منها فى بيته المشهور حول تصوير السيوف بين حدتها وعنفها وبين تثنيها وانكسارها لكثرة الضرب بها (١٩) وهو الصراع الذى يكتمل مع عرض لوحتى الخير والشر باعتبار ما بينهما من صراع أزلى يستوقف الشاعر فى لغة من التخصيص فى شخص ممدوحه (٢٨) .

ويبقى أن نلاحظ ندرة الصور الصراعية لدى المادحين المتكسبين بصفة عامة ، وكأن ثمة تسليما لديهم بأفول جزء من الذات وضياع جوانب من قضاياها يضحى بها المبدع فى

سبيل الآخر ، وهنا تكثر مشكلات مدحه وتتنوع صوره ، وتبقى صراعاتها - أى الذات - مرددة بين الأصوات الحقيقية وبين الأصداء ، ولكنها - على أى حال - ستظل قائمة بشكل من الأشكال بين صور المديح .

ومن هنا يظل البحث عن الأنا بمثابة قضية كبرى تشغل الشاعر ، وهو يحاول دأباً أن يستغرق فيها ، وقد ينجح فى المقدمة وربما نجح أيضا في الخاتمة حين يحيلها إلى حكمة أو تناول موضوعى لخلاصة تجاربه ، وحتى فى هذه القسمة تتراءى لنا الصيغ الصراعية مسيطرة على جزئيات القصيدة ، إذ تفسح كل ذات لنفسها مجالا فى منطقة ما يعنيها من القصيدة ، حتى لنستطيع بلورة تلك الصيغ بين الأنا والآخر ، وبين الأنا والدهر أو الليالى بالتحديد ، ثم بين الآخر وخصومه ، وحتى على المستوى الفنى تتعدد القسمة مرة فى أحاديث المقدمات وأخرى فى صميم الموضوع حين تتوزع من خلاله اللوحة بين أطراف متباعدة .

٣ - سقوط الجماعة فى فلسفة الرفض

والشاعر الرافض هو ثابت بن جابر بن سفيان بن عُميثل بن عدىّ بن كعب بن حزن.. وتأبط شرا لقب لُقّب به ، وتعددت الروايات حول تعليل هذا اللقب ، ويقال أنه سمى بذلك ببيت قاله وهو :

تأبّط شراً ثم راحَ أو اغْتدى ... يُوائمُ غُنْماً أو يَسيفُ على ذحْل

كان أحد العدّائين المعدودين ، وقصته مع فرسان قبيلة بَجيلَة » مشهورة ، فقد روى صاحب الأغانى أنه أغار على قبيلة « بجيلة » ومعه عمرو بن بُراق الفهمى ، فخرجَتْ فى آثارهما ، ومضيا هاربَيْن فى جبال السراة وركبا الحَزَن، وعارضتهما بَجيلة فى السهل فسبقوها إلى الرهط ، واستطاعا الإفلات فى النهاية من فرسانها .

وفى تأكيد أبعاد موقف الصراع بين تأبط شرا وبين الحياة القبلية ، روى أبو الفرج أنه - أى تأبط شرا - خطب امرأة من هُذَيلْ من بنى سَهْم فقال قائل : لا تتزوجيه فإنه لأول نَصْل غداً يُفْقَد ، وربما كانت قصته مع بجيلة وفرسانها استكمالا لحلقات هذا الصراع.

(تراجع ترجمته وأخباره فى الجزء السادس عشر من الأغانى ص ١٧٢ وما بعدها)

ويُروَى أنه أصيب فى غارة الأزدْ ، كما يروى أنه لقى مصرعه على يد غلام حين خرج فى نفر من قومه ، فأغاروا على بيت من هذيل ، فغدوا على البيت فقتلوا شيخاً ، وعجوزاً ، وحازوا جاريتين ، وإبلا ، وكان مع أهل البيت غلام استتر بقتادة إلى جنب صخرة ، ووجه إليه سهماً أصاب قلبه .

وكثر فخر تأبط شرا بغزواته مع عمرو بن براق ، والشنفرى ، على كثير من القبائل وخاصة قبيلة بجيلة ، مما يطرح نماذج متشابهة من فزع الجماعة فى زحام تلك الصراعات الطائفية .

ومن الشاعر إلى طائفته نستطيع أن نتعرف على جماعة الشعراء الصعاليك الذين رفضوا لأنفسهم الانتماء إلى القبيلة كنظام اجتماعى ، واستكملوا دائرة صراعهم معها حين خرجوا على الصورة النمطية التى اتسمت بها القصيدة الجاهلية ، وراح كل منهم يتخذ من فنه وسيلة يعرض من خلالها مبررات الرفض والتمرد ، جاعلا منها مجالا لإبراز فلسفته الخاصة فى تفاعلها مع فلسفة أقرانه من أنصار نفس الاتجاه ، وكان العَدْوُ والفتك من أهم معالم شجاعة الشاعر الصعلوك ، ومن هؤلاء تأبط شرا حيث عُرف بكونه لصاً فاتكاً عداءً داهية ، غزا هو وعمروبن براق الفهمى الذى اشتهر أيضا بسرعته فى العدو قبيلة بجيلة ، فلم يظفرا منهم ، فتتبعوهما على خيولهم ففاتاهم عَدْواً ، وفى تلك الصورة من حياة الشاعر أنشد قافيته المشهورة وكأنه يتغنى فيها بسقوط الجماعة أمام الأنا فى ظل هذا الضرب من الصراع إذ يقول :

(١) ياعيدُ مالكَ من شوق وإيراقِ ومر طيف على الأهْوالِ طرّاق

(٢) يسرى على الأينْ والحيَّات مُحْتفِياً نَفْسِى فداؤكَ من سَار على سَاق

(٣) إنى إذا خُلّةٌ ضنَّتْ بنائلها وأمسكَتْ بضَعيفِ الوَصْل أحْذَاق

(٤) نجوْتُ منها نَجَائى من بَجِيلة إذْ ألقيْتُ ليلةَ خَبْتِ الرهْطِ أرْواقى

---

(١) العيد هنا : ما يعتاده من حزن وشوق وأرق . طرّاق : يطرق ليلا .

(٢) يسرى : يسير ليلاً : الأين : التعب والإعياء . أيضاً نوع من الحيات . محتفياً . حافياً .

(٣) الخلة : الصداقة وهى هنا الخليلة : ضنت : بخلت . النائل : العطاء . الأحذاق : المتقطع قطعاً .

(٤) نجوت : خلصْتُ . الرهط : اسم واد : خبته : بطنه . ألقى أرواقه : عدا عدوا شديداً .

(٥) لـيـلـةَ صـــاحـــوا وأغرَواْ بـى سِرَاعَهُمُ ‏ بـالـعـــيـكـتـيـن لـدى مَعْدى ابـن بَرَّاقِ

(٦) كـــأنَّمـــا حَثْحَثُوا حُصًّا قَوادمُهُ ‏ أو أمَّ خِشْفٍ بـــــــــذى شَتّ وطُبَّاقِ

(٧) لا شـىءَ أسـرعُ مـنـى لـيـسَ ذا عُذَرٍ ‏ وذا جَنـــاحٍ بـــجَنْبِ الـــرَّيْد خَفَّاقِ

(٨) حـــتـــى نَجَوْتُ ولمَّا يـنـزعُوا سَلَبـى ‏ بـوالـــه مـــن قَبِـــيـضِ الـشَّدّ غَيْدَاقِ

(٩) ولا أقـــولُ إذا مـــا خُلَّة صَرَمَتْ ‏ يـاويـح نَفـــسِى مـن شـــوقٍ وإشْفَاقِ

(١٠) لـكـنَّمـــا عولِى إن كـنـتُ ذا عولٍ ‏ عـلـى بـصـيـر بـكـسب الحـمـد سَبَّاقِ

(١١) سبَّاق غـايـات مـجـد فى عـشـيـرته ‏ مـــرجّع الـصـــوت هـدا بـين أرفـــاقِ

(١٢) عـارى الـظنانيب مـشـتـدٌّ نـواشـرهُ ‏ مِدْلاجِ أدهَم واهِى المـــاء غـــــــسَاقِ

---

(٥) العيكتان : جبلانَ أو هو موضع ببلاد بجيلة . ابن براق : رفيقه فى الغارة . المعدى : مكان العدو.

(٦) حثحثوا : حركوا وهاجوا . الحص : ج أحصَ وهو الذى تساقط ريشه ، والمراد به هنا ذكر النعام لأن قوائم النعام لا ريش فيها .أم خشف : ظبية ، والخشف وليدها ، ذو شتّ وطباق: وادى به الشتُّ والطبَّاق وهما نباتان صحراويان .

(٧) العُذر ج عذرة وهو ما سال على خد الفرس من اللّجام . ذو العذر : الفرس . ذو الجناح : الطير كالعقاب أو النسر .بجنب الريد : يرتقى على الجبل .

(٨) السَّلب : ما يسلب من القتيل من السلاح والدرع والثياب .

الواله هنا : البقرة التى فقدت وليدها فهى تجرى مسرعة فى لهفة عليه وذعر من أجل فقده .

الشد : العدو ، قبيض الشد : سريع العدو وثقل القوائم .غيداق الشد : أى سريع الجرى أيضاً .

(٩) صرمت : قطعت . الإشفاق : الخوف . ويح : كلمة ترحم ، فتقول يا ويح نفسى كما فى نحو يالهف نفسى للحزن .

(١٠) العول اسم مصدر من التعويل على الشىء واللجوء إليه والاعتماد عليه .

(١١) مرجع الصوت : يكرره ويكثر الصياح آمراً ناهياً : الهد : الصوت الغليظ الجهير . الأرفاق : الرفاق .

(١٢) الظنانيب ج ظنبوب وهو حرف عظم الساق من الأمام . المدلاج : من يكثر السفر فى دلج الليل أى فى وسطه وأواخره . الأدهم . هنا كناية عن الليل .

واهى الماء : منصب الماء أو المطر الشديد من السحاب الذى يعجز عن إمساك الماء ، غساق : شديد الظلمة

(١٣) حَمَّال أَلويةٍ شهَّاد أنديةٍ   قوالِ مُحْكَمةٍ جوَّاب آفاق

(١٤) فذاك همىٌ وغزْوى أستغيثُ به   إذا استُغيثَ بضَافى الرأس نَعّاق

(١٥) كالحقف حدَّأه النامُون قلت له :   ذو ثلَّتَيْن وذو بَهْمٌ وأُرْباق

(١٦) وقُلّة كسنَان الرمْح بارزَةٍ   ضَحْيَانةٍ فى شهور الصَّيْف مِحْرَاق

(١٧) بادَرْتُ قُنَّتَها صحبى - وما كَسِلوا -   حتى نَميْتُ إِليها بعد إِشْراق

(١٨) لا ظلٌ فى رَيْدِها إِلاَّ نَغَامَتُها   منها هزِيمٌ ومنها قائم باق

(١٩) بشَرْثة خَلَقٍ يُوقَى البنانُ بِهَا   شددْتُ فيها سَرِيحاً بَعْدَ إِطرَاق

(٢٠) بلْ مَنْ لعذّالة خذّالة أشبٍ   حرَّق باللَّوْم جلدى أىَّ تحراق

(٢١) يقو ل: أهلكت مالاً لو قنِعْتَ به   من ثوب صدق ومن بز وأُعْلاق

(٢٢) عاذلتى إن بعضَ اللَّوم معنفةٌ   وهل متاعٌ - وأن أبقيتُه - باق ؟

(٢٣) إنى زعيم لئن لم تتركوا عَذَلى   أن يسألَ القومُ عنى أهل آفاق

---

(١٣) ضافى الرأس : كثير الشعر . نعاق : شديد الصياح فى الإبل والغنم . غزوى : مقصدى .
(١٤) الحقف : الرمل العظيم المستدير المعوج . حدأه : لبَّده وألصقه .
النامون : الصاعدون إلى الجبل . الثلة : الطائفة من الغنم . البهم : صغار الغنم .الأرباق : الحبال التى تشد فيها الأبل (ج ربق) .
(١٦) القلة : أعلى الجبل : ضحيانة : بارزة للشمس . محراق : تكاد تحرق من فيها .
(١٧) بادرت : استبقت .قنتها : أعلاها . نميت إرتفعت .
(١٨) فى ريدها : فى الحرف النائى منها . النغامة هنا : ما نصب من خشب يستظل الربيئة أى العين الذى يستطلع الأعداء أو الصيد ، الهزيم : المتكسر .
(١٩) الشرثة : النعل الخلق البالية : البنان : الأصابع . السريح : السيور من الجلد . الإطراق : تقوية النعل بجلد آخر فوق الجلد الأول .
(٢٠) عذالة وخذالة : أى رجل عذالة وخذالة للمبالغة من العذل والخذلان والمؤاخذة .
(٢١) البز : الثياب التى تلبس . الأعلاق : الأشياء النفيسة ، من سلاح وغيره .
(٢٢) عاذلتى : أى يا عاذلتى . يوجه لكل من يعذله رجلاً كان أو امرأة .
(٢٣) زعيم : كفيل .

(٢٤) أن يسأل الحيُّ عنى أهل مَعْرفة   فلن يُخبِّرَهم عن ثابت باق

(٢٥) سدَّ خلالك من مال تُجمعه   حتى تلاقى الذى كل امرئ لاق

(٢٦) لتقرعنْ علىَّ السنَّ من نَدَمٍ   إذا تذكَّرت يوماً بعض أخلاقى

حيث يبدأ الشاعر قصيدته بمطلع تقليدى يستهله بالتصريع ، وإن كان يتجاوز تقليديته نسبيا ، حين يستعرض مشهد الطيف أو صورة المقدمة فى أبيات قلائل صوَّر فيها طيف صاحبته ، وقد أصرَّ على زيارته وهو فى أعماق الصحراء - عالم الصعلوك - وكانت نتيجة ذلك الإصرار وصوله إلى الشاعر ، على الرغم من وعورة الطريق ، وكثرة مشقاته ، وما يكتنفه من مخاوف وأهوال ، وما ينتشر فيه من الأفاعى والحيات .

ومقدمة الطيف تقليدية ، حيث تداولها كثير من شعراء الجاهلية ، ولكنها هنا تَرِدُ جديدةً فى صورتها السريعة ، التى تنعكس من خلالها طبيعة حياة الشاعر الصعلوك فهو فى حركة دائبة وكفاح شاق من أجل تحقيق فلسفة الضياع القبلى التى ينتمى إليها وهو ورفاقه من أجل تأكيد استمرار صراعهم مع القبيلة ، وتحقيق الأهداف الاقتصادية والاجتماعية التى ترمى إليها حركتهم رغم أنف الجماعة .

لم يكن وقت - إذن - يسمح للشاعر أن يتأنَّى فى نظم قصيدته ، أو أن يعيد النظر فى معالجة صورها أو ينقح فيها ، أو يحولها إلى نظائر « حوليات » زهير ، أو يقدم لها بمثل طلل امرئ القيس ، حين يقف عليه باكياً أو مستبكياً صاحبَيْه ، أو يستعرض فى مطلعها مواقف اللهو والخمر أو رحلة الظعن ، بل كان على الشاعر أن يصدر فى فنه عن طبيعة واقعه الغريب ، وأن يكون أميناً فى الصور التى شكلت اللوحة الفنية الكبرى فى قصيدته ، فكانت استجابته للواقع أشد وضوحاً منذ حديث المقدمة ، التى صور فيها طيفاً متصعلكا يعكس مشهداً من حياة التشرّد ، التى عاشتها الطائفة التى ينتمى إليها ، ويتحدث باسمها ، ويصور منطقها وفلسفتها فى الحياة .

ومن الممكن أن نتصور هذا الطيف معادلا خيالياً لصاحبه ، إذا جاز استخدام هذا الاصطلاح ، أو أن نتخيل تأبط شراً نفسه وقد جعل من ذاته معادلا موضوعياً تتفق صفاته مع صفات ذلك الطيف ، فلا شك أن أهم معالم فخر الشاعر الصعلوك تصدر عن

(٢٤) الخلال ج خلة وهى الحاجة .

قدرته عن قدرته على العَدْو ، وسرعته فيه ، معتمدا على ساقَيْه السريعتَيْن فى حركته الدائبة ، أو رحلاته الطويلة فوق رمال الصحراء ، على امتدادها الشاسع ، وبين جبالها المفزعة على وعورتها ، ومخاوفها ، مشقاتها ، وعلى هذا يبرز التشابه واضحاً بين تلك الصورة التى رسمها تأبط شراً للطيف وأشباهها لنفسه ، فهى بلا شك صورته الخاصة كما تطلبتها حياته ، وإن كان قد خلعها تشخيصاً على الطيف فى شكل فنى متميز ، جعله فيه يجتاز الطرقات ويسرى حافياً على الأفاعى والحيّات .

والجديد أيضاً فى معالجة مقدمة الطيف هذه حرص الشاعر على الإيجاز فيها ، فلم تكن ثمة فرصة يمكن أن تسمح له بالإطالة ، أو الإفاضة فى التفاصيل ، كما عُرف عن شعراء القبائل ، إذ سرعان ما تخلّص من الصورة دون تمهيد كاف لذلك التخلص ، وكأنه يعكس طبيعة الانتقال المفاجئ فى حياته ، بما تتّسم به من غلظة وعنف ومفاجآت ، لا يستطيع معهما إلا أن ينطلق مسرعاً إلى موضوع القصيدة ، وهو موضوع خاص ؛ يستخلصه من قصة فراره وهو وصاحبه عمرو بن براق من قبيلة « بجيلة » وفرسانها .

ومع بداية الموضوع يركز الشاعر عدسته التصويرية على ذاته ، فيدير حواره حول الفخر ، وهو فخر بصفات محددة تتفق مع طبيعة حياته ، أولاها سرعة العدو التى عُرف بها الشعراء الصعاليك عموماً حتى سمُّوا « بالعدَّائين » ، وهو يبرز ضخامة الصورة من خلال عنصر الحركة ، إذ يصور أداته فى نجاته من أعدائه ممثلة فى سرعة عَدْوه التى سبق بها الخيول السريعة ، حين أغْرَوْها به ، ففاتها عَدْواً وسبقاً ، وكان فى سبقه قريناً للظليم والظبية والفرس والعقاب ، بل هو أسرع منها جميعاً .

ولا يقف الشاعر عند هذا الحد من تصوير بطولته التى لا يكتمل إطارها الإنسانى إلا من خلال تصوير اللوحة المثالية التى يتمناها لكل صعلوك من أقرانه ، فيرسمها من زاويتين : إحداهما جسدية والأخرى معنوية ، فهو من الناحية الأولى نحيل الجسد ، سريع الحركة ، لا يكل ولا يتعب ، وهو مقاتل شديد المراس ، على عكس رعاة الغنم الذين يكتفون من حياتهم بالانشغال بقطعانهم وحبالهم ، بعيداً عن المشاركة فى منتديات القوم أو إدارة شئون القبيلة ، وهو من الناحية الثانية سبّاق إلى المجد ، قائد يحمل لواء الحرب، وسيد يشهد النَّدى فى وقت السلم ، خطيب ينطلق بالقول الفصل ، ويشهد له الرفاق بالحكمة ، وشجاع جرىء فى اقتحام أهوال الصحراء ، وخوض ظلماتها الرهيبة ، والمغامرة فى لياليها المطرة ، وهو دائما بصير بكسب الحمد ، معروفة مكانته بين

طائفته، إذ لا تراه إلا آمراً ناهياً بين رفاقه ، له عليهم حق السطوة والسيادة ، ولهم عنده انتظار إصدار أوامره وخططه ثقة منهم فى كل ما يأتى به .

ثم ينطلقُ الشاعر بالصورة إلى مشهد أكثر رحابة واتساعاً وشمولاً ، يفخر فيها بحياة الصعلكة التى عاشها ، وقصر حياته عليها ، فيختار لنفسه شريحة من واقعهم الطبيعى ليصورها ، حين يطلع علينا بتلك المرقبة ، التى كان يترصد فيها ضحاياه ، وهى واحدة من المراقب الكثيرة التى انتشرت فى صور الصعاليك ، وهى مرقبة - كما صورُها- عالية بحكم موقعها فى قمة الجبل ناتئة مدببة : تبدو كسنان الرمح ، خالية من كل شىء إلا من بقايا ذلك العريش الخشبى القديم المحطم حطام عالم الصعلوك نفسه ، وقد استعان به الصعاليك للاختباء ومراقبة الطريق . وهو يحدد المساحة الزمنية للحدث فى ضحى واحد من أيام الصيف المحرقة ، وهو يصعد إليها ، سابقا أصحابه جميعاً ، ويستقر فوقها بعد شروق الشمس وقبل ارتفاعها . ولا ينسى - آنئذ - أن يقف مع نفسه، ليتبين مظهره الخارجى فيختار منه تلك النعل البالية ، التى أحكم شدُّها على قدمَيْه . وقد بدت ممزقة هى الأخرى ، إذ لا تكاد تحمى أطراف أصابعه ، وكأنه يعكس من خلال تلك الصورة أيضاً مشهد الفقر والتشرد كما عاشه فى غير خجل أو حياء ، بل حاول التغلب عليه من خلال الصعوبات التى حاول تحطيمها ، واستطاع تجاوزها .

وتدور كل الصور - كما هو واضح - حول قضايا الشاعر وطبقته ، وإن كان قد حرص على توزيعها ، وتوزيع المشاهد فيها ، فإذا هو يعود فى نهايتها إلى الفخر بكرمه، الذى يصل فيه إلى درجة من الإسراف جلبت عليه اللوم العنيف ، ولكنه يرفض ذلك اللوم ، ويحتج على أصحابه ، ويهدد بأنه سوف ينطلق إلى آفاق الأرض الواسعة ، من أجل العمل للاستمرار فى هذا الكرم ، والإسراف فى الانفاق ، حيث يؤمن أن مصيره إلى فناء محقق ، وأن كل ما يملكه لا بد أن سيعرف طريقه إلى الزوال والفناء ، فما كان المال إلا وسيلة لتسديد الخصال ، واكتساب المحامد ، وخلود الصيت ، وهو هنا يذكّرنا بفلسفة حاتم الطائى التى تكاد تتطابق مع تلك الأفكار ذاتها ، ثم اتخذ الشاعر من القصيدة محوراً ذاتياً أجمل فيه ما سبق أن فصلَّه فى صوره فركز فخره ، وعكس صراعه مع ذلك المجتمع الذى جنى عليه وأضاعه ، وهو ينذره بأنه سوف يندم ذات يوم ، حين يتذكر شيئاً من أخلاقه بعد موته .

(٢)

ومن الواضح أن القصيدة قد صدرت فى ذلك الشكل الفنى الخاص الذى ارتضاه الشعراء الصعاليك لأنفسهم ،على تقاربه وتباعده فى أجزاء منه - مع النمط التقليدى عند شعراء القبائل ، فوردت المقدمة - كما رأيناها - سريعة قصيرة ، خرج منها الشاعر فجأة إلى موضوعه ، ومع تعدُّد جزئيات هذا الموضوع فقد وفّر له الشاعر نوعا من الوحدة الموضوعية التى تجتمع فيها عناصره ، فبدت - فى جملتها - تدور حول فخر تأبط شراً بنفسه ، ونجاته من بجلية ، ولذلك جعل كل صوره قادرة على أداء هذا الهدف ، ومن هنا ظهرت الوحدة النفسية التى شملت القصيدة كلها من المقدمة إلى الخاتمة ، وهى وحدة تتناغم مع تجربة صاحبها لا تكاد تحيد عنها ، على ما فيها من وضوح وبُعْد عن التناقض، بل يظهر فيها الاتساق النفسى وتناسق الصور طبقا له فى نفس الاتجاه .

ولم تظهر فى القصيدة السرعة الفنية إلا استجابة لطبيعة حياة الشاعر ، ورد فعل لسرعة إيقاعها ، فمع هذه السرعة ظهرت الوقفات البطولية الخاصة التى وردت فى شىء من الأناة ، لأنها تجسد أيضاً طبيعة تلك الحياة بكل أبعادها الاجتماعية والاقتصادية .

ومهما قلنا بتمرد الشاعر أو رفضه للعقدين القبلى والفنى ، فليس من الممكن أن ننتظر أن يصدر فى صوره الفنية من فراغ ، ذلك أن تمردُه شىء ، وارتباطه بمواده التصويرية فى مصادرها ومعطياتها ووظائفها شىء آخر مختلف ، وعلى هذا استقى تأبط شراً - بالضرورة - صوره من بيئة الصحراء التى عاش فيها ، وإن كانت إيجابيته لم تخف حين قام باختيار دقيق لما وجده مناسباً لطبيعة حياته ، على ما فيها من مشقة وصعوبة وتشرُّد .

وتسجل القصيدة تمرد الشاعر وأقرانه على تقاليد الشعر الجاهلى الفنية ، تلك التى جاءت ردَّ فعل لتمردهم على القبيلة ، ومن هنا جاءت تلك الصياغة الواعية التى تحققت فيها وحدة الموضوع فى التعبير عن الذات ، وتغليب قضاياها على قضايا المجتمع من منطق الرفض ومنطلق الصراع . ومن ثَمَّ عبَّرت عن التجربة الذاتية أصدق تعبير، إذ اندفعت من واقع نفسى يتسم بالصدق والحيوية ، يعكس الاستجابة لواقع البيئة ومقومات الحياة الطبيعية فيها ، مع التمرد - فى نفس الوقت - على نمط الحياة الاجتماعية وطبائع التصنيف الطبقى فيها .

ولا يخفى الاتساق النفسى الذى عاشه تأبط شراً وغيره من الصعاليك حين واكب تمردهم القبلى بذلك التمرد الفنى الذى أنتج أول حركة تجديدية شهدتها القصيدة العربية ، وتخلصت فيها من ربقة التقليد ، فتجاوزت قيود الشكل النمطى الذى أصبح بمثابة قالب ثابت لا يمكن للشاعر تجاوزه ، أو إعلان خروجه عليه إلا إذا عاش ذلك النمط من الصراع.

أن يصدر هذا التجاوز عن عمق فنى ، أو عن فلسفة خاصة ، أو عن قناعة بطبيعة الموقف الإجتماعى والفنى ، فهذا أمر مقبول ومبرَّر فى فن الشاعر ، ولكن تظل أداته - كما رأينا عند طرفة - رهنا بطبيعة الحياة الاقتصادية والجغرافية التى يشهدها ويعيشها ، وليس فى هذا تناقض فى فن الشاعر ، ولا عجز فنى يحسب عليه ، ذلك أنه من غير المنطقى أن نطالبه أيضاً بمقاطعة هذا الواقع بصوره المختلفة ، إذ يظل من الضرورى أن يستمد مواد صوره فى ألوانها ، وحركاتها ، وعلاقاتها بالحواس المختلفة من بيئته التى تقع تحت مجمل تلك الحواس ولا شأن لها بصراع صعلوك أو غير صعلوك .

وعلى هذا رأينا بعض أوجه الخلاف بين شعراء الجاهلية فى فلسفاتهم الخاصة ، على مستوياتها المتنوعة ، فى نفس الوقت الذى ظلت فيه بيئة الصحراء والبادية قمة راسخة تفرض على الشاعر معطياتها المادية المحسوسة ، ليحيلها إلى مواد تصويرية يصدر عنها فنه الشعرى ، ليظل مقياس تفوقه رهنا بدرجة التجاوب بين تلك المواد وبين المواقف الخاصة لكل من أولئك الشعراء .

(٣)

ويكاد فن الشعر يتحول عند تأبط شرا إلى مشاهد حركية تتسق مع واقع حياته ، وسرعة عَدْوِه ، وفى مقابله ، يبدو فراره من « بجيلة » كما صورته تلك القافية ، حيث نجده يسلك نهجا مشابها فى صورة أخرى رسمها قوله :

تقول سليمى لجاراتها ... أرى ثابتاً قد غدا مرملا

لها الويلُ ما وجدت ثابتاً ... ألفَّ اليدَينْ ولا زُمَّلا

ولا رعش الساق عند الجرا ... ءِإذا بادر الحملة الهَيْضلا

أرمل القوم : نفد زادهم . الزمل : الجبان . الألف الثقيل البطىء العيى بالأمور . الجراء : المجاراة . الهيضلة من النساء : الضخمة . والهيضل : الجيش الكثير وهو المقصود هنا .

يفوت الجياد بتقريبه ويكسو هواديَها القسطلا

وأدهم قد جبْت جلبابه كما اجتابت الكاعبُ الخَيْعَلا

علا ضوءُ نار تنوّرْتُها فبتُّ لها مقبلا مدبرا

إلى أن حدا الصبح أثناءه ومزّق جلبابه الأليَلا

فأصبحتُ والغول لى جارةٌ فيا جارتى أنتِ ما أهولا

فمَنْ كان يسأل عن جارتى فإن لها باللوى منزلا

فهو لازال مشغولا بإدارة حواره وصوره حول سرعة العدو التى تعد وسيلته الأولى فى النجاة ، وهو ينفى عن نفسه أن يكون ثقيلا أو بطىء الحركة قياساً على ما صورته القافية من مشهد جواب الآفاق وشهاد الأندية . . إلخ ، فهو هنا يفوت الجياد كما فاتها يوم فراره من « بجيلة » وفاز منها بالنجاة ، وهو يجتاز ذلك الليل الرهيب ، وهو فى القافية لا يبكى الرفقة ولا الخليلة ، بل يستعيض عن ذلك كله برفيق من نمط غريب لا يعاشره إلا فى وحشة الليل ، فيتخذ من الغول صاحباً ورفيقاً ، وهو اختيار يكشف عن حجم تلك المخاوف التى لاينى يجتازها باستمرار فى جوف الصحراء ، على ما للغول من دلالة أسطورية لا علاقة لها بالحقيقة أوالوقع ، ولكنّ نفوره من البشر انتهى بتفضيل سواهم عليهم ، وإن انتهى الأمر إلى صورة الغول كما عرضها عبر هذه الأبيات .

وهو لا يستغنى عن منهجه القصصى الذى يزيد الصورة عمقا ، حتى إذا بدا فى بعض أبياته حريصاً على تصوير فلسفة حياته ، ورسم طبيعة مسلكه حسب ما اقتنع به منها ، راح يعرض كل هذا مستعيناً بملامح قصصية سريعة أيضاً من مثل قوله [1] :

التقريب : ضرب من العدو . القسطل : الغبار الساطع .

الأدهم : الليل . اجتابت : لبست

تنور : نظر من بعيد . حدا : ساق . أثناء الليل : قطعه . الأليل : الشديد الظلمة

(١) الحماسة البصرية ٢١٥ ، القريع : الفصيل وجمعه قرعى ، والقريع : الفحل ، الحول : الرجل الكثير التحول فى الأمور .سد منخر : مثل للمكروب المضيق عليه .

لحيان : بطن من هذيل . صفرت لهم وطابى : أى خلا قلبى من ودهم . معور : من أعور الشىء إذا بدت لك عورته وهى موضع المخافة .

المصاداة : إدارة الرأى فى تدبير الأمر والإتيان على أتقنه .

الجؤجؤ: الصدر . العبل : الضخم . المحضر : الدقيق . الكدح : الخدش .

الصفا :ج صفاة وهى الحجر الصلد الضخم . فهم : قبيلة تأبط شرا.

إذا المرءُ لم يحتل وقد جدّ جدُّهُ أضاع وقاسى أمره وهو مُدْبِر

ولكن أخو الحزم الذى ليس نازلا به الخطب إلا وهو للقصد مُبْصِرُ

فذاك قريعُ الدهر ما عاش حوله إذا سُدَّ منه مَنْخِرٌ جاش منخر

أقول للحيان وقد صَفِرتْ لهم وطابى ويوماً ضيقُ الجُحْرِ مُعْوِر

هما خُطّتا إمّا إسارٌ ومنة وإمّا دمٌ والقتل بالحر أجدَر

وأخرى أصادى النفس عنها وإنها لمَوْرِدُ حزم إن فَعَلْتُ ومَصْدَرُ

فرشْت لها صدرى فزلَّ عن الصفا به جؤْجُؤٌ عَبْلٌ ومَتْنٌ مُخَصَّرُ

فخالط سهل الأرض لم يكدح الصفا به كدْحةً والموت خَزْيان ينظرُ

فأُبْت إلى فهم وما كِدْتُ آيباً وكم مثلها فارقْتُها وهيْ تصفرُ

فإذا به يمزج الحكمة بالصورة ، والتقرير بالمجاز ، وفى حديثه عموما لا يخفى عنصر الحركة مع حرصه على الإقناع بفكره وسلامة مسلكه ، وعودته الدائمة إلى طائفته منتصراً ، وإذا بالطائفة كلها تبدو متلهفة على عودته ، حتى ليكثر بينها اللغط فى أمره، ويتكرر القول فى شأنه ، فمنهم من يتصور أنه قُتل وآخر يزعم أنه نجا ، ولكنه لا يهتم من كل هذا إلا بتأكيد كثرة تجاربه ، وكيف تتكرر لديه المواقف ، وكيف يسلم منها ، إيمانا منه بضرورة الخروج والغزو من أجل البقاء .

ولا يكاد تأبط شرا يتجاوز تصوير سلوكه وفلسفة خروجه ، انطلاقا من قضية الفقر والغنى أو الموت والحياة ، وهو لم يخرج بذلك عن فلسفة شباب طائفته ممن ساروا معه فى نفس الاتجاه ، وارتضوا لأنفسهم نفس النمط من الحياة القلقة المليئة بالمخاوف سعياً وراء العيش مهما كانت الوسيلة ، وصور مرارتها ، ولكن خلاصة الوسيلة عنده تنتهى إلى حقيقة واحدة قوامها تعظيم ذلك الصعلوك الحق الذى تفتخر به الجماعة ، ويستطيع أن يقود حياة الصعلكة كما يقتنع ويقتنعون ، وهنا يتم اللقاء حول فلسفة الحياة وطبيعة المسلك ، والحرص المتكرر على تبريره ، وهو ما صورهْ أيضا عروة الصعاليك فى قوله :

إذا المرءُ لم يطلب معاشاً لنفسه شكا الفقرَ أو لام الصديقَ فأكثرا

وصار على الأدنَيْنَ كَلاًّ وأوشكتْ قُلوب ذوى القُربى له أن تنكَّرا

ومـا طالبُ الحـاجـات من حـيثُ تبْتَغـىَ	فـعـشْ ذا يـسـار أو تموتَ فـتُعْذرا
ولا تـرض مـن عـيـش بـدون ولا تَنَمْ	وكـيـف ينـام الليـل من كـان مـعـسرا [1]

فهو يصور نفس الموقف الحكمى الذى ختم به تأبّط قافيته ، فليس أمام كليهما إلا الخروج ، وكما رفض تأبط شرا لوم العاذل الخاذل ، راح عروة بن الورد يضع خطوط حياته بهذا الشكل الإنسانى العام الذى يرفض فيه أن « ينام الليل وهو معسر »

وعلى هذا يكاد الصعاليك يلتقون حول فكر متشابه إلى حد بعيد ، وكيف لا وظاهرة الرفقة مطروحة فى عالمهم سعياً متميزاً خلف وسائل الحياة ، وهل ننتظر من عمرو ابن برّاق رفيق تأبط شرّا فى غزو بجيلة إلا مسلكاً مشابها لمسلك رفيقه ، فيقول :

تـقـول سُلَيْمـى لا تـعَرّض لـتَلْفَةٍ	ولـيـلُك من لـيـل الـصـعـاليـك نائمُ
وكـيـف ينـام الـلـيـل مَنْ جُلُّ مـالهِ	حـسـام كـلـون المـلـح أبـيـضُ صـارم
ألـم تـعلمى أن الـصـعـاليـك نومـهـم	قـلـيـلٌ إذا نـام الخَلىُّ المـسـالـم
كـذبـتـم وبـيـت الله لا تـأخـذونـهـا	مُراغَمَةً مـا دام للسـيـف قـائـمُ
مـتى تجـمـع القـلـبَ الذكىَّ وصـارمـاً	وأنـفـاً حَمِيـاً تجـتـنـبْك المظـالم
مـتـى تجـمـع المـال المـمنّعَ بالـقـنا	تعِش مـا جـداً أو تـخـتـرمك المخـارمُ
وكـنـتُ إذا قـومٌ غـزَوْنـى غـزوتُهم	فـهـل أنا فـى ذا يـال هـمـدان ظـالـم
فـلا صُلْحَ حـتى تُقـرَعَ الخـيـلَ بالـقـنا	وتُضْرَبَ بـالبـيـض الرقّاق الجـمـاجم [2]

وهكذا تمّ اللقاء بين أبناء الفئة جميعها من خلال تلك الرغبة فى الحياة ، وهى رغبة لم تكترث بالغنى ، بقدر ما رضيت لنفسها سبيل العيش من خلال الغزو ، مع المحاولات المتكررة للإقناع بالضغوط الاقتصادية والاجتماعية التى تدفعها إلى اختيار ذلك المسلك دون سواه .

---

(١) الحماسة البصرية ٢٤٣ . الأدنين : جمع الأدنى وهو القريب . الكل : الثقيل لا خير فيه .

(٢) نفسه ٣٤٦ .

ومن ذلك اللقاء يبدو فن تتأبط شراً حلقة وثيقة الصلة بفن طائفته ، كما كانت حياته الاجتماعية حلقة ضمن حياتهم ، تتسق معها ، ولا تكاد تتجاوزها إلا من خلال مزيد من الرفض القبلى وتصوير ألوان الصراع مع العقد القبلى الاجتماعى والعقد الفنى على السواء .

(٤)

وتتعدد أشكال الصراع على مدار أبيات القصيدة ، ومع تعدد صورها ، ابتداء فى ذلك من صراع الطيف ذاته مع الصحراء والأهوال التى يقطعها ويتجاوزها ، إلى ما يشير إليه الشاعر من صراعه مع الحياة التى عركها وخبرها ، ومن ثم بدا يتسق نفسيا مع الطيف ، بل كاد يتوحد معه .

ثم يرد صراع الشاعر مع الواقع الغزلى الذى يبدو إزاءه رافضا ، فلم يشأ أن يتوقف عنده بقدر ما آثر الفرار من الخليلة ، وخاصة حين رأى فى ذلك الفرار منجاة من التورط فى التجربة الغزلية ، وكأنه يرمز بذلك إلى إمكان تورطه فى حس الشاعر القبلى، وهو ما يرفضه من داخله .

ثم يرسم مشهدا من صراع حى للصعلوك فى عالمه الخاص من خلال عدوه ، وقصة فراره من فرسان قبيلة بجيلة ، وهو ما ينطلق منه إلى تأمل لحظة الانتصار ، وعندها تتضخم لديه الذات ، فيعمد إلى تصويرها مقارنة ببقية الكائنات ، وإذا هى تتجاوزها جميعا .

ومع محورية الذات بهذه الصورة تتعدد صور صراعها التى يستطرد فى عرضها ومعالجتها ، فيستوقفه منها ذلك البعد الغزلى فى صراعه مع الخليلة ، نعم تتحول تجربة الغزل لديه إلى صراع تكتمل من خلاله صراعات حياته ، ولكنه سرعان ما يؤثر الانسحاب من هذا الميدان ، فهو يجد البدائل المحددة فى لحظة الخلاص من عالم الغزل إلى ضروب من الاتساق النفسى مع الصعلوك الحق الذى يرسم صورته على نحو ما يعكسه فى شخصه من شروط يتلمسها ، ويبحث عنها ، ويرسم من خلالها المثل الأعلى للصعلوك كما ينبغى أن يكون .

وحيث تتسع دائرة الصراع تراه ينقلها من أطرفها الفردية إلى إطار قبلى أكثر شمولا ، وكأنه يرسم مشهدا كاملا لصراع الصعلكة مع القبلية يعكسه من طرف خفى موقف الراعى الذى استوقفه فى لغة حوارية أو سردية تكفى لكشف سخريته منه وتهكمه من انتمائه وقبليته .

ثم تتنوع لديه صراعات المكان بين لوحتى المرقبة والجبل من ناحية فى مقابل لوحة أودية الرعاة ، فكلا الفريقين من صعاليك أو قبليين يتصارع مع عالمه المكانى ، ولكن شتان بين صراع مع الوادى والمروج الخضر ، وبين صراع قوامه الجبال الناتئة ، بل قمم تلك الجبال وما بناه عليها الصعلوك من مراقب ممزقة ربما راحت بتمزقها تعكس اضطراب حياته وتمزقه النفسى .

وتأتى صوره الصراعية من خلال قسمة الزمان بين البكور وبين بقية النهار وشدة حرارته ، وكأنه يعكس صراع الشاعر مع الزمن فى هذه الصورة الساذجة ، على ضيقها وتصاغر مساحتها ، لكنها تظل علامة دالة على واقعه النفسى الذى يدفعه إلى صعود القمة الجبلية إلى حيث المرقبة قبل إشراق الشمس الحارقة ، أو حتى بعد إشراقها مباشرة. أضف إلى هذا تصويره للمرقبة ذاتها بين ما تهدم منها وما بقى صامدا ، وكأنها هى الأخرى بدت إحدى ضحايا هذا الصراع ، فلم يكتب لها بقاء ، بل يلاحقها الفناء الذى يلاحق بانيها أينما اتجه .

ويبدو الصراع الاقتصادى موزعاً بكثافة واضحة بين صور القصيدة ورموزها ابتداء من المشهد للصعلوك نفسه ، إلى واقعه النفسى ودوافعه إلى الخروج والغزو ، إلى ما يتوجه بصورة تلك الشرثة الخلق التى يصبح فيها رمز الفقر كاشفا عن جانب من هذا الصراع الذى ينتهى مع حس القبيلة وثراء أبنائها .

ثم يبقى هذا الصراع النفسى الدائم أيضا بين فلسفة الشاعر التى يؤمن بها ، فيؤصل لها ويدور حولها فى أى الاتجاهات ، حتى إذا اصطدم بمن يلومه على مسلكه تصاعدت لغة الصراع إلى حد الإفهام وقهر اللائم ، ورفض كل صور لومه ، والاستمرار فى تأكيد التجربة حتى نهاية المطاف مع الموت ، وهنا يتحول إلى صراع استسلامى مقضى عليه بالفشل والانسحاب ، ويوازيه ضرب مكرر من الصراع الاجتماعى الذى يدفع الشاعر إلى إيثار الهروب إلى الآفاق إذا ما استمر العاذل فى عذله ، على ما لتلك الآفاق من دلالات خاصة جدا فى عالم الصعلوك الذى يجوبهاوقد يتوحد معها نفسيا .

٣ - غياب الذات فى فلسفة المصير

وهو ما تكشفه القصيدة العينية التى قالها أبو ذؤيب ، وقد هلك له خمسة من بنيه فى عام واحد ، أصابهم الطاعون ، وفى رواية كان له تسعة شربوا من لبن ، شربت منه حية ثم ماتت فيه ، فهلكوا فى يوم واحد ، وأبو ذؤيب الهذلى هو خويلد بن خالد بن محرث بن زبيد بن مخزوم . جاهلى إسلامى ، كان راوية لساعدة بن جؤية الهذلى ، وخرج مع عبد الله بن الزبير فى مغزى نحو المغرب فمات . قيل فى بعض الروايات أنه كان مسلماً على عهد رسول الله ﷺ ، والذى لا خلاف فيه أنه جاهلى إسلامى ، ويقال أنه مات بأرض الروم ، ودفن هناك ، وعلى هذا النحو يمكن التعامل مع قصيدته من منطقين : الأول صدورها عن حسه الغيبى وحديثه عن الموت من خلال تجارب أليمة ، أفزعته ، وأقضّت مضاجعة ونغّصت عليه حياته ، والمنطلق الثانى - وهذا له أهميته هنا - أنه بحكم معايشته عصرَيْن بدا شاعراً مخضرماً ، تكتمل عنده رؤية الفن باعتباره خاتمة العصر الجاهلى بفكره وحسه ووجدانه ، وبدلا من تلك الصور المتناثرة التى طرحها طرفة ، أو زهير أو عمرو أو تأبط شراً أو غيرهم حول قضية الموت فى بيت أو بيتين لدى أىّ منهم، تحولّت القضية إلى منطقة فلسفية من مناطق الحوار تتسع مساحتها فتحتوى القصيدة كلها ، ومن حولها تنسج اللوحات الفنية ، صادر منه وإليه ، وهنا يصبح الموت هو المحور الأول بل الأساس العميق للقصيدة فى جملتها ، ومن حوله تتنوع الصور الجزئية، وتتعدد التقارير التى تلتقى حول تسجيل موقف الشاعر وعصره من حتمية المصير، والاعتراف بضآلة الذات البشرية - بل بغيابها - حين تصطدم بالموت فى أىّ من صوره مما نراه فى قول الشاعر :

(١) أمِن المنون وريْبِها تتوجَّعُ ؟	والدهرُ ليس بمُعْتِب من يَجْزَعُ
(٢) قالت أميمة ما لجسمك شاحباً	منذ ابتُذلتَ ومثلُ مالك ينفع ؟
(٣) أمْ مَا لجَنْبك لا يُلائم مضجَعا	إلا أقضَّ عليك ذاك المضجع
(٤) فأجبتُها أنْ ما لجسمىَ أنه	أوْدَى بَنىَّ من البلاد فوَدَّعوا

---

(١) المنون : الدهر وهى المنية أيضا أو الموت .

(٢) شاحبا : متغيراً مهزولا.

(٥) أودى بنىّ وأعقبونى غصةً — بعد الرُّقاد وعَبرة لا تَقْلعُ

(٦) سبقُوا هَوَىَّ وأعنقوا بلواهُمْ — فتُخرِّموا ولكلّ جنب مصرع

(٧) فَغَبَرْتُ بعدهُم بعيش ناصبٍ — وإخالُ أنِّىَ لاحقٌ مُستتبعُ

(٨) ولقد حَرِصْتُ بأنْ أدافعَ عنهمُ — فإذا المنيَّةُ أقبلت لا تُدْفَع

(٩) وإذا المنيةُ أنشبت أظفارهَا — ألفيْتَ كلَّ تميمة لا تنفعُ

(١٠) فالعينُ بعدهُم كأنَّ حداقَها — سُمِلَتْ بشوكٍ فَهْىَ عُورٌ تَدْمعُ

(١١) حتى كأنّى للحوادث مَرْوَةٌ — بصفَا المُشَرق كلَّ يوم تُقْرَعُ

(١٢) لا بُدَّ من تلفٍ مُقيم فانْتَظِرْ — أبأرض قومكَ أمْ بأخْرى المصرعُ ؟

(١٣) ولقد رأى أن البكاء سفاهة — ولسوف يولع بالبُكَا من يُفْجعُ

(١٤) وليأتينَ عليكَ يوم مَرّةً — يبكَىَ عَلَيكَ مُقنعًا لا تَسْمَعُ

(١٥) وتجلُّدى للشّامتين أريهم — أنّى لرَيْب الدهر لا أتضَعْضعُ

(١٦) والنفسُ راغبةٌ إذا رغَّبتْهَا — وإذا تردُّ إلى قليل تقنع

(١٧) كَمْ منْ جميل الشّمل مُلتئم الهَوَى — باتوا بعيش ناعمٍ فتصدَّعوا

(١٨) فلئنْ بهم فَجعَ الزمانُ وريبُه — إنى بأهل مَودّتى لمفجع

(١٩) والدهرُ لا يبقى على حَدثانه — فى رأس شاهقة أعزُّ ممنَّع

(٢٠) والدهرُ لا يبقى على حدَثانه — جونَ السَّراة له جدائدُ أرْبَعُ

(٢١) صَخِبُ الشوارب لا يزالُ كأنه — عبدٌ لآل « أبى ربيعة » مُسْبَعُ

---

(٧) غبرت : بقيت . مستتبع : مستلحق.

(١٠) عور – ج عوراء . من العوار وهو ما يصيب العين من رَمدَ أو قذى

(١١) المروة : حجر أبيض براق تقتدح منه النار ويقال لمن كثرت مصائبه : قرعت مروته . المشرقَ مسجد الخيفْ خصه لكثرة مرور الناس به ، فهم يقرعون حجارته بمرورهم .

(٢٠) جَوْن السراة : يريد حمار الوحش . الجون : الأسود . السراة : أعلى الظهر .الجدائد :أتنه والجدَّاء لا أذن لها .

(٢١) الصخب : الصياح يريد تحريك شواربه بالنهيق . الشوارب : مخارج الصوت فى الحلق . المسبع : الذى أهمل مع السباع فصَار كأنه سبع لخبثه ، أو هو الذى وقع السبع فى غنمه فهو يصيح .

(٢٢) أكلَ الجَميم وطاوعَتْهُ سَمْحَجٌ   مثلُ القناة وأزْعَلَتهُ الأمْرُعُ
(٢٣) بقرار قيعان سقاها وابلٌ   واهٍ فأثجَم بُرْهَةً لا يُقْلعُ
(٢٤) فلبثْنَ حينا يعتلجْنَ بروْضةٍ   فيجدُّ حيناً فى العِلاج ويشْمعُ
(٢٥) حتى إِذا جزرَتْ مياهُ رزُونُه   وبأىِّ حين مُلاوَة تتقطَّع
(٢٦) ذكرَ الوُرودَ بها وشاقَى أُمْرَهُ   شُؤْمٌ وأقْبَلَ حينُه يتتبَّع
(٢٧) فافتنهُنَّ من السواء وماؤه   بَثْر وعانَدَهُ طريقٌ مَهْيَعُ
(٢٨) فكأنَّها « بالجِزْع » بين « يُنَابَع »   « وأولاتِ ذى العَرْجاء » نهبٌ مُجْمَع
(٢٩) وكأنهنَّ ربابةٌ وكأنه   يَسَرٌ يَفيض على القِداح ويَصْدَع
(٣٠) وكأنَّما هوَ مِدْوَسٌ مُتقلبٌ   فى الكف إلاَّ أنَّه هو أضْلَعُ
(٣١) فَشَرَعْنَ فى حَجَرات عَذْبٍ باردٍ   خَصِبِ البطاح تغيب فيه الأكْرُع
(٣٢) فشرِبْنَ ثم سمِعْنَ حسًا دونه   شَرَفُ الحِجاب وريْبَ قَرْعٍ يُقْرعُ
(٣٣) ونميمة من قانصٍ متلبِّبٍ   فى كفِّه جشٌّ أجَشُّ ويقطعُ

(٢٢) أسعلته : بمعنى أزعلته أو أنشطته . البارص من الحشيش : أول ما يظهر من لنبات على وجه الأرض فإذا نهض وانتشر فهو « جميم » . المربع : الخصيب .

(٢٣) القيعان : مناقع الماء فى حر الطين ، القاع من الأرض الصلبه الطيْبة . الصيف : مطر الصيف. أثجم: أسرع بالمطر . يعتلجن : يتضاربن ويعض بعضهن بعضا .

(٢٥) جزرت : نقصت . رزونه : أماكن مرتفعة . حزّ ملاوة : أى حين دهر .

(٢٦) شاقى من المشاقاة والشقاء . الحيْن : الهلاك . الجزع : منعطف الوادى .

(٢٧) المهيع : الواسع . افتنهن : طردهن فنونا من الطرد . السواء المرتفع .

(٢٨) بثُر : كثير .عانده : عارضه . ذو العرجاء : أكمة أو هضبة . أولاتها : قطع حولها من الأرض .

(٢٩) الربابة : خرقة تُغَطى بها القداح .ويقال هى القداح . اليسر : الذى يضرب بها وهو المفِيض . يصدع : يُفَرق ويصيح . يفيض على القداح : يدفعها ويضربها .

(٣٠) المِدْوس : مسَنُّ الصيْقل . أضلع : أغلظ . ينابع . واد فى بلاد هذيل .

(٣٣) النَميمة : صوت الوتر لأنه نَم عنه . متلبِّب : متحزم . الجش ، قضيب خفيف . أجش : غليظ الصوت ، يعنى القوس . أقطع ج قطع وهو نصل عريض .

(٣٤) فنكِرْنَهُ فنفَرْن وامترسَتْ به ... سَطْعَاءُ هاديةٌ وهادٍ جُرْشُع

(٣٥) فرمىَ فأنفذ من نَجُودٍ عائطٍ ... سهْماً فخرَّ وريشهُ مُتَصمّع

(٣٦) فبدا له أقراب هذا رائغا ... عَجِلاً فعيَّث فى الكنانة يُرجَعُ

(٣٧) فرمىَ فألحق صاعدياً مطْحَراً ... بالكشح فاشتملت عليه الأضلُع

(٣٨) فأبدَّهُنَّ حتوفَهُنَّ فهارب ... بذَمائه أو بارك متجعجعُ

(٣٩) يَعْثُرْنَ فى حدّ الظُّبات كأنّما ... كُسِيَتْ برود « بنى يزيد » الأذرُعُ

(٤٠) والدهرُ لا يبقى على حَدَثانه ... شَبَبٌ أفزَتْه الكلاب مُرَوَّع

(٤١) شعفَ الكلابُ الضارياتُ فؤاده ... فإذا يَرى الصبحَ المصدَّق يفزعُ

(٤٢) ويعوذُ بالأرطى إذا ما شفَّه ... قَطْرٌ وراحته بليل زعزعُ

(٤٣) يرمى بعينيه الغُيوبَ وطرفُهُ ... مُغْضٍ يصدِّق طرفَهُ ما يسْمَعُ

(٤٤) فغدا يشرّق مَتْنَه فبدا له ... أولى سوابقها قريباً تُوزَعُ

---

(٣٤) نكرنه : أى نكرن الصائد . امترست هوجاء : يعنى الأتان امترست بالفحل جعلت تكاده وتسير معه .

الهوجاه : التى ترفع رأسها لتتقدمه . وهادٍ : يعنى الفحل ، جرشع : منتفخ الجنبين .

(٣٥) النجود : الأتان الطويلة أو الجريئة المتقدمة . العائط : التى اعتاضت رحمها فلم تحمل .

النحوص من الأتن : الحائل التى لم تحمل ، عاث الذئب فى الغنم إذا مدَ يده وأهوى إليها .

(٣٧) صاعديا : يعنى سهما منسوبا . المطحر : السهم البعيد الذهاب . القُذَّة. الريش .

الظالع : الذى فى مشيته ما يشبه العرج .

(٣٨) بذمائه : أى ببقية من نفسه : متجعجع : أى لاصق بالأرضِ قد صرُعِ .

(٣٩) الظبُّة : طرف النصل .

(٤٠) الشبب : الثور المسن .

(٤٠) أفزته : استخفته وطردته . برود أبى يزيد : كان تاجراً يبيع العصب بمكة .

(٤١) الضراء من الكلاب : التى عُودت الصيد . الداجنات : الأوالف المربيات للصيد .

الضاريات : المتعودات . الصبح المصدق : المضيء .

(٤٢) شفه : جهده . راحته : أصابته بريح بليل : شمال باردة تنتصح الماء .زعزع : ريح شديدة تحرك كل شيء .

(٤٣) الغيوب ج غيب وهو الموضع الذى لا يُرَوى ما وراءه .

(٤٤) توزع : تكف ليجتمع بعضها إلى بعض .

(٤٥) فاهتاجَ من فزع وسدَّ فروجه   غُبْرٌ ضوار : وافيان وأجْدَعُ

(٤٦) يَنْهَشْنَهُ ويذُبُّهُنَّ ويَحْتمي   عبلُ الشَّوى بالطُرتين مُوَلَّعُ

(٤٧) فنجا لهَا بمذُلَقَينْ كأنَّما   بهما من النَّضَحْ المجدَّح أيْدَعُ

(٤٨) فكانَّ سفُّودَيْن لما يقْترا   عَجلاً له بشواء شَرْبٍ يُنَزَعُ

(٤٩) فصَرَعْنه تحت الغُبار وجنبهُ   مُتَتَربٌ ولكلّ جَنْبٍ مَصْرَعَ

(٥٠) حتى إِذا ارتدَّت وأقصدَ عُصْبَةً   منها وقام شديدُها يتضرَّعُ

(٥١) فبد له ربُّ الكلاب بكفِّه   بِيضٌ رهافٌ ريشُهُن مُقَزَّعُ

(٥٢) فرمَى لينقذ فرَّها فهوىَ له   سهمٌ فأنفذ طُرَّتَيْه المِنْزَعُ

(٥٣) فكباَ كما يكبُو فنيقٌ تازرٌ   بالخبْتِ إلا أنه هو أبْرَعُ

(٥٤) والدهُر لا يبقى على حدثانه   مُسْتَشعر حَلَق الحديد مُقَنَّع

(٥٥) حَميتُ عليه الدرعُ حتى وجههُ   من حرِّها يوم الكريهة أسْفَعُ

---

(٤٥) الفروج : ما بين القوآئم . الغُبْر : الكلاب تضرب إلى الغبرة . ضوار : قد ضريت وتعَودت . وافيان: لم تقطع آذانها . أجدع : قد قطعت أذنه وهى علامة تُعَلِّم بها الكلاب .

(٤٦) النهس : أن يأخذ الشيء متمكناً بمقدم الأسنان . الطرتان من الحمار خطان أسودان على كتفيه ، النضح ، المجدّع : الذى حركَه الثور بقرنه فى أجواف الكلاب .

(٤٨) سفُودين : شبه القرنين وقد نفذا من جنب الكلب بسفودين .

(٥٠) ارتدت الكلاب : رجعت ، أقصد الثور عصبة من الكلاب : أى قتلها . قام شريدها يتضرع : يتصاغر ويتضاعف . شريدها : ما بقى منها . السفود : حديدة مُعقفة يشوى بها اللحم (جمعها سفافيد). القتار : رائحة اللحم المشوى .

(٥١) (رهاف) رقاق الشفرات . مقزع : محذّف مقدَر .

(٥٢) فرّها : ما فرَّ منها ، وفرُّها بقيتها . الفنيق : فحل الإبل ، تارز : يابس أى ميت . مُقَنَّع : عليه مغفر المنزع : السهم لأنه ينزع به . الفاره : الحاذق . كبا لوجهه : سقط . الخبت : ما اطمأن من الأرض واتسع .

(٥٤) الشعار : ما يلى شعر الجد من الثياب . المغفر : زرد ينسج من الدروع على قدر الرأس تحت القلنسوة فى الحرب ، وقيل هو حلق يتقنع به المسلح .

(٥٦) تعدو به خوصاءُ يفصمُ جَرْيُها	حَلَقَ الرِّحالة فهى رِخوٌ تَمْزَعُ
(٥٧) قَصرَ الصَّبوحُ لها فشرّجَ لحْمَها	بالنَّىِّ فهى تَثُوخ فيها الإصبَعُ
(٥٨) متعلقٌ أنساؤها عن قَانِىء	كالقُرْط صاوٍ غُبْرُهُ لا يُرْضَع
(٥٩) تأبى بدرتِّها إذا ما استُكرهتْ	إلا الحميم فإنه يتبضّع
(٦٠) بَيْنا تعنفه الكماة وروَغَه	يوما أتيح له جَرِئ سَلفَعُ
(٦١) يعدو به نهش المُشاش كأنه	صَدَعٌ سليمٌ رجعه لا يَظْلع
(٦٢) فتناديا وتواقفت خيلاهما	وكلاهما بطل اللّقاء مُخَدَّع
(٦٣) مُتحامِيَين المجد كلٌّ واثق	ببلائه واليومُ يومٌ أشفع
(٦٤) وعليهما مسرودتان قضاهما	«دواد» أو صنَعُ السوابغ «تُبع»
(٦٥) وكلاهما فى كفه يَزَنِيَّةٌ	فيها سنانٌ كالمنارة أصلع
(٦٦) وكلاهما متوشحٌ ذا رونق	عَضْباً إذا مسّ الضريبةَ يقطع
(٦٧) فتخالسا نفسيْهما بنوافذ	كنوافذ العَبطَ التى لا تُرقعَ
(٦٨) وكلاهما قد عاش عيشة ماجدٍ	وجنى العلاَ لو أن شيئا ينفع

(٥٦) خوصاء : فرس غائرة العينين . حلق الرحالة : يعنى الإيزيم . والرحالة : سرج من جلود فهى رخو . تمزع : تسرع فى عدوها .

(٥٨) قصر : حبس اللبن لفرس . شرج لحمها . أى جعل فيه لونَين من اللحم والشحم . تثوخ : تدخل . النى : الشحم .

(٥٩) استُغضبتَ : طلب ما عندها كرها ، الحميم : العرق . يتبضع : يتفتح بالعرق ويتفجر.

(٦٠) سلفع : جرئ الصدر . نهش المشاش: خفيف القوائم فى العَدو.

(٦١) الظلع : الغمز فى المشى وهو شبه العرج . مُجدَّع : أى مجُرح . جدعه بالسيف إذا قطعه .

(٦٣) أشفعَ : كريه .

(٦٤) مسرودتان :درعان . قضاهما : فرغ منهما داود عليه السلام . الصنَعُ : الحاذق فى العمل . المائية من الدروع : السهلة اللينة وقيل البيضاء . تشاجرا : تطاعنا . انصلعت الشمس إذا بدا الضوء منها . عضبا : أى قاطعا .

(٦٥) اليزنية : القناة منسوبة إلى ذى يَزَنْ من ملوك حميرَ . جنى : كسب .

(٦٦) رونقه : ماؤه . الكريهة : الضريبة الشديدة . والضريبة ما وقع عليه السيف .

(٦٨) لو أن شيئا ينفع : لو أن شيئاً ينجى من الموت .

(١)

وتكاد ملحمة الموت عند الشاعر تنطلق من حسه الكئيب تجاه الحياة ، إذ يصور كيف آذنت حياته بالمغيب فى حالة من الاستسلام واليأس والقلق ، فلم يعد يريد منها شيئا إلا الخلاص من ذلك السأم والخوف والضيق ، وهو ما سيطر عليه من هول ما رآه من قانون الموت ، الذى يفرض نفسه من خلال كل الأشياء لينسحب على كل الأحياء ، ولذلك راح يقدم للقصيدة بحديث حِكمِىّ خلال لغة تتسم بالوضوح ، يصدر فيها عن صيغة حوارية تكشف كيف امتهن نفسه فى الأعمال لموت ينتظره انتظارا حتميا ولا يكاد واقعه النفسى ينتهى به إلى تلك البساطة ، إذ إن القضية تقض مضجعه ، وما زال حزنه يمنعه النوم حين ينام الناس جميعاً ، فيبدو أشدهم انشغالاً بقضية المصير ؛ لأنه يدرك أنه صائر إلى فناء كما ذهب أبناؤه جميعا ، وأمامه غابت كل الذوات .

ومن الحكمة إلى عرض تفاصيلها بدأ الشاعر فى عرض لوحاته على ما بينها من اتساق نفسى وفنى ، وهى صورتنعكس من خلالها سطوة الموت على كل الكائنات ، فمن الضعيف إلى الأقوى يقع الجميع ضحايا قبضته إذا أراد ومتى أراد ، وبدءاً بعرض لوحة حمار الوحش ، لما عُرف عنه من طول عمره إذ قد يعمَّر مائتى سنة أو أكثر من ذلك . راح يصور نشاط الحُمر ، وشدة فرحتها . بما ترعاه من خصب العشب ، وحمار الوحش يجمعها ويفرقها فى كل ناحية ، وهو يصيح بها هنا وهناك ، وكأنه يوزع عليها أقداحها ، ثم ترد تلك الحُمر الماء فى آخر الليل حين طلوع العَيُّوق فوق الجوزاء ، وعندئذ تصل إلى أسماعها أصوات الأوتار ، ويبدو الصائد ، وقد تحزَّم استعدادا للصيد ، وأمسك بكفه قوساً ونصالا تحمل لها المنية التى تكمن بين جنبات كل منها ، ويرمى الصائد بسهمه فينفذه فى أتان طويلة فيخر السهم وريشه ، وقد انضم بعضه إلى بعض من فرط الدماء ، وتموت الأتان ، وبعد موتها تظهر له خواصر ذلك الحمار ، حائداً عنه ، فأمال يده إلى كنانته ليأخذ سهماً آخر يرميه به ، وتتفرق أسهمه فى الحُمرُ فيعطى كل واحد نصيبه من الموت ، فمنها ما نجا هاربا ببقية نفسه يلعق جراحه ، ومنها ما صُرِع بعد صراع والتصق بالأرض إلى غير رجعة .

ومن حُمر الوحش التى لاقت مصيرها انتقل إلى ثور الوحش فوصف حاله ، وصور موقفه من كلاب الصيد ، وصاحبها ، وكيف أذهبت الكلاب فؤاد الثور ، وقد جمعها

الصائد بعضها إلى بعض ، حتى إذا لاقت الثور فُرادى لم تَقْوَ أمامه ، وقتلها واحدا بعد واحد ، ولو اجتمعت لأعان بعضها بعضا على مواجهته ، ولو إلى حين ، ولكنها لم تجتمع- ولو للحظة - طالما حان الأجل .

وقد استعد الثور لمواجهة الموقف حين رأى الكلاب قادمة نحوه ، وهنا يبدو حضور الذات ، فملأ ما بين قوائمه بالعدو السريع - على حد تصويره - حتى لم يعد ثمة انفراج بينها لسرعة حركتها ، وعلى الرغم من ضخامة الثور وغلظ قوائمه ، فقد راحت الكلاب تنهشه ، وهو يدفعها عنه ويحتمى منها فى محاولة للنجاة ، وقد تقاصر ليطعنها بقرنيه المحدَّدَيْن ، اللذين امتلآ بالدماء المتدفقة من أجوافها ، حتى إذا ظهر الصائد ، ورمى الثور ليشغله عن الكلاب كبا الثور كما يكبو الفنيق من الإبل ، واستسلم للموت الأبدى، وغابت الذات أيضا .

وفى اللوحة الثالثة يتخذ الفرس أداة له لرسمها ، وهو البطل الثالث الذى يواجه الموت وقد هُيئت له وسائل الحياة المنعمة المترفة ، كما تبدو فى لحمه ، وضخامته ، وعلى الفرس بطل عملاق يختلس نفس صاحبه بطعنات نافذة ، لا يمكن لها أن تلتئم ، لينتهى الموقف فى جملته إلى الموت والفناء ، واللقاء النهائى مع المصير المحتوم المقدَّر له وتغيب الذات . وخاصة أن إطالته فى صورة الفرس قد انصرفت لاحتواء فارسه معه مهما امتلك من دروع وقاية ، وأدوات هجوم ، فهو خاضع لذلك التدرج النسبى بين الكائنات فى صراعها بعضها مع البعض خضوعه لحتمية الاستسلام أمام الموت .

فالشاعر يتحرك من منظور واحد له السيادة والسطوة دون سواه ، هو الموت الذى رمز إليه بذلك الصائد الذى يرمى بسهامه المتوالية حتى ينتهى المسرح تماماً من معالم الحياة . وتدور عنده الصراعات ، وتمتد وتتنوع أنماطها ، ويتقاتل الجميع من أجل البقاء ، ليُقْتَلوا جميعا فى نهاية الصورة ، إذا ما جاءت المنية التى لا تنفع معها التميمة على حد تصويره .

فالموت هو الصائد فى كل الحالات ، وإن كانت دعوة الشاعر إلى التوحد أمام الصائد تبدو دعوة يائسة ، لأن الموقف محكوم بحس قدرى غيبى ، لا مناص منه إذ لابد أن تغيب أمامه كل الذوات ، ولم يقصد منها سوى ذلك الشكل الحكمى الذى يتمنى أن يسود الحياة بدلاً من ذلك الصراع وما يقترن به من التمزق ، إذا كانت النهاية واضحة فى

شكل ما من أشكال ذلك القهر ، وسطوة الموت ، وفناء الأحياء بالضرورة مهما طالت بهم الآجال .

وتبدو الازدواجية بينة بين المدخل السهل الذى صوره الشاعر فى لغة واضحة بعيدة عن الغرابة والصعوبة ، حتى إذا ما خاض غمار التجارب ، بدأ التعامل الرمزى يفرض نفسه فصار بدوى اللغة والصورة ، اتساقا مع مواد التصوير ومصادره ، فما كان الثور الوحشى ، أو حمار الوحش ، أو كلاب الصيد ، أو الصائد إلا ملامح تبدو أمام عينيه فى جوف الصحراء ، فليتعامل إذن بمنطق الصحراء وليعكس فكره من خلال صور البداوة، ولتطرح عنده المادية البسيطة على النحو الذى استعان به . وعلى هذا بدا المعجم اللغوى والتصويرى بدَوييْن إلى مدى بعيد ، ولكنه واضح الدلالة والخطوط الفنية على كل ما يسعى إليه الشاعر من رمزية كئيبة تحكمها دائرة الفناء ، وقد يمتد لديه حبل الحياة ولكن- بالضرورة - لينتهى إلى الموت الذى لا ملجأ منه إلا إليه فى نهاية المطاف ، ويبقى حضور الموت وارداً وأمامه انسحاب الذات وغيابها حتما مقضيا .

(٢)

ومع وضوح التجربة ، وانشغال الشاعر برموزه الثلاثة ، تراه يعمد أحيانا إلى الإغراق فى اللفظ ، أو التركيب والصياغة التصويرية ، ساعيا إلى توظيف صوره فى خدمة الموقف الذى يفلسف من خلاله خلاصة رؤيته للحياة ، وحتمية الموت ،وكأنه يصطرع مع ذاته بين الموقفين أيضا .

فالصورة تنطلق من جوف البادية ، ويتعامل صاحبها من خلال أداة من نفس البيئة، على صعوبتها وغموضها فى أحيان كثيرة ، ويوظّفها فى النهاية توظيفاً نفسيا أقضّ مضجعه ، وأقلقه منذ بداية الحديث ، ولعل تجارب الموت لدى أولاده الثلاثة ، هى ما عكست تصويره لجزئيات الموقف فى مقدمته دخولا إلى تلك اللوحات الثلاث ، وكأنه يعمد إلى تلك التفاصيل لتحليل ما أجمله فى مقدمته الحكمية الشاملة ، ولتصبح الانطلاقة النفسية - على كآبتها ويأسها - هى المحور الدقيق الذى يشدّ اللوحات بعضها إلى بعض . ولذلك لم يأبه كثيرا بالإطالة أو القصر ، بل ترك التجربة تفرض نفسها

بشكل تلقائي ، وترك المشاهد تُستقصى من خلال قصيدته ككل ، تناسبا مع ذلك النَّفَس الذي هيمنت عليه الآهات العميقة التي عبرت عن فزعه ودهشته ، وعاش يائسا من خلالها ، ليبدو مستسلما للموت في كل صوره ، مؤمناً بحتميته مهما تعددت سبل النجاة المؤقتة منه .

وبذا أعمل الشاعر عقله ، وقدح فكره ، وراح يستطلع معالم الحياة من حوله ، فوجدها جميعاً تقود إلى طريق واحد يضيق ثم يتلاشى عند نهاية المطاف ، وأصبحت الكائنات التي تملأ الصحراء بمعالم الحركة في صور الشعراء مجرد جثث خرساء هامدة بعد اصطراعها مع الموت ، ذلك أن الموت يظل الصائد الوحيد القادر على استمرارية البقاء في الميدان ، ولذلك عجز الشاعر عن طرح صورة إنسان ما يمكن أن يجعله صائدا للموت فهو- أي الموت - ، الوحيد القادر على إفناء الكائنات بصورها المختلفة ، وهو لا يستطيع حتى أن يتخيل مثل تلك المغالطة .

وإذا كان حمار الوحش ، أو بقر الوحش ، أو الفرس قد اتخذت صوراً متعددة تعكس عنف الحركة واستمرارية الحياة في مشاهد الصيد المتعددة ، فإنها تُسلب إراداتها تماماً أمام المصير المحتوم ، بل تلقاه سلبية تماماً حتى تغيب في ساحته ، وكأن واجبها يقتصر على التلقي ، وهو تلق زماني ومكاني لا دخل لها في تحديده أو المشاركة فيه، لأنها لم تستشر ، وعندئذ يصبح الموت هو الفاعل الوحيد ، وكل الكائنات مفعولات تتضاءل أمامه صورها ، فتتحول إلى أشباح باهتة لا تسعدها الحياة ، ولا تسعد بها الحياة ، ولعلها تجد راحتها الأبدية أو لا تجدها في تلك الغيبة الحتمية .

وعلى هذا النحو استطاع الشاعر أن يتعامل مع البطولة ومقومات الحياة من منظور انهزامي ، أساسه الانتصار المطلق ، والضربة الطائشة التي يقذفها الموت أو يوجهها إلى معالم الأحياء ، فلا هي تستطيع مقاومة ولا تستطيع أن تثير جدلا ، بقدر ما تتهاوى وتتساقط أمام ذلك المصير المحتوم .

وقد رأينا آنفا مواقف لشعراء العصر من الموت والمصير ، وكان من طريف الصور فيها ما استوحاه طرفة من صور البيئة حين أوقع زمام الحياة في يد الموت حتى جعله يشد البشر وقتما يشاء ، ولكن ذلك الإيجاز سرعان ما يتحول إلى مشاهد حركية ، تمتلىء

بالصراع والمقاومة ، وكأن الشاعر يقترب من واقعية الحياة المحسوسة ، فيجيد منها الاختيار ، وهو اختيار تفرضه ظروف البيئة بكل مقوماتها كما يراها ويحسها ويعايشها.

وأمام فكرة الموت أو المصير المحتوم تتلاشى مشاهد الحياة فى الصحراء، تدريجيا، كما تتمثل فى حركة الحمر الوحشية وغيرها ، كما تسقط صور الغزل التى يستغل فيها شعراؤه مشاهد البقر الوحشى فى سيرها أو تصوير جمال عيونها ، فليس ثمة ما يدعو إلى استبطان معالم لهذا الجمال أو لغيره ، وقد حكم عليه الموت بالفناء واللاعودة .

أن تتحول فلسفة الموت إلى فكر بهذا الوضوح ، وتلك التفاصيل التصويرية ، فهذا ما يمكن اعتباره جديداً على حياة الجاهلية ، إذ انصرف الشاعر عن الإيجاز مع قدرته على تلخيص الحياة من منظور واحد هو ذلك «المصير المحتوم» ، وعنده تفقد أطراف الصراع توازنها ، ذلك أنّا رأينا صوراً مختلفة ولوحات متنوعة ، تعرض موقف الذات من موضوعها فى ذلك الجدل المستمر الذى لا يكاد ينتهى أخذا وعطاءً ، سلباً وإيجابا ولكن المشاهد هنا تختل ، ويتهاوى الموقف الحيّ فى كل صورة أمام الموت كبطل وقضية معاً ، هو بطل لا يسقط ، وقضية لا تنتهى .

وعند المنية تتوقف عجلة الزمن ، ويخضع المكان ، ويسود الصمت عالم الأحياء فلا يبقى إلا إنهاء الصراع عن طريق الخضوع والاستسلام الكاملين ، صحيح أن المقاومة التى طرحها من خلال الحيوانات الثلاثة تبدو شيئاً طبيعياً فى الحياة ، وهى مقياس دقيق من مقاييس الرغبة فى البقاء والصراع من أجله ، ولكن تلك الرغبة تظل شيئاً مختلفا تماماً عن الخضوع للمجهول ، وتسليم القياد للموت عن رضى أو إكراه فى معظم الأحيان.

ويزيد من قدرة الشاعر على التصوير والاستطراد فى المشاهد التى حولها فنياً إلى لوحات وصور ، موقفه الحقيقى من فقد أبنائه جميعاً ، وكأن الفناء قد أحكم الطوق حول عنقه ، فمزقه شر ممزق ، وعند المنية عرف مصير أبنائه ، وعندها أيضا لم يبق أمامه إلا أن ينتظر موته هو الآخر ، أليس المصير محتوماً ومقدراً على الجميع ؟ فليس أمامه إذن إلا أن ينتظر دوره خضوعاً وانهزاماً أمام سطوة ذلك المصير المحتوم .

وعلى الرغم من أن الشاعر يعالج موضوعاً غيبياً ، فقد استطاع أن يستجمع له من عناصر المادة والحس ما يجعله قريباً إلى الأذهان ، صادراً عن الحواس ، مليئاً بالحركة والضجيج اللذين يرمزان إلى الحياة ، ولكنهما لا يكادان يمتدان زمنياً إلى غير نهاية إذ

أن النهاية أصلاً قائمة منذ البداية ، ولا تكاد خطى الحياة تسير نحوها إلا اقتراباً منها واستسلاماً كاملاً لها فحسب .

(٣)

وعلى صعيد المعالجة الفنية استطاع الشاعر أن ينتقى من الصيغ ما يكشف عن حيرته فى تبين حقائق علاقة الذات بالمصير إلى حد غيابها أمامه ، وراح يكرر منها ما يتناغم مع الكآبة التى سيطرت عليه ، فكانت اللوحات الثلاث مشاهد مكررة وجدت سندها الفنى فى تكرار آخر انتاب ألفاظ الشاعر وشاع بين صوره الجزئية عبر الأبيات ، فهو يكرر الصيغة الاستفهامية فى حديث المطلع ليسجل طابع التجربة الذى لم يتجاوز فى تلك الصيغة «المنون» و«التوجّع» و«الدهر» و«الجزع» و«الجسم الشاحب» لتلتقى كلها حول الكآبة التى يعيشها من خلال ما رآه من صور أبنائه .

فإذا ما دخل الشاعر إلى قضيته استعان بكثير من أفعال المُضى ليحكى وقائع التجربة المريرة كما عاشها ، وكما راح يبثها - من حين إلى آخر - بعضا من الحكم العامة التى استخلصها ، فمن ترديده للأحداث فى «أودى بنىّ» و«ودّعوا» و«أعقبونى غصة» و«سبقوا هوى» و«تخرّموا» يستخلص - على المستوى الفردى - أن الدور ينتظره فيرى نفسه «لاحق» «مستتبع» ، كما يستخلص - على المستوى العام - أن «المنية لا تدفع» ، وبشكل تصويرى يزيد من تأكيد الحقيقة وقتامة الموقف ، حين يعرضها على سبيل التشخيص إذا أنشبت أظفارها فشلت معها كل التمائم ، وسقطت محاولة ردّها أو حتى تأخيرها .

كما يحرص الشاعر على تسجيل موقفه فى حجمه الطبيعى أمام المنايا حين يراه محصورا فى دائرة سلبية ، يجعل محورها البكاء فالعين «عور تدمع» ، وهو بكاء الخاظع المستكين الذى يرصد قانون الحياة من خلال الموت فى صورة موكدة :

لابد من تلف مقيم فانتظر أبأرض قومك أم بأخرى المصرع

وهى حقيقة تدفع الشاعر إلى تسجيل كثير من الحكم والمواقف مما يبدو فيه أكثر انهزامية وأشد انسحاباً ، وخاصة حين يكرر لفظة الدهر فيرى «والدهر لا يبقى على حدثانه» ويكررها مرتين ، وفى مرة ثالثة يعرض «ريب الدهر » و «فجيعة الزمن »حتى إذا ما انتهى من رسم إحدى لوحاته جعل ختامها «الدهر لا يبقى على حدثاته» لينفذ منها

أيضا إلى اللوحة التالية مما تكشفه الأبيات (١٩ ، ٢٠ ، ٤٠ ، ٥٤) ومع التكرار الذى استعان به الشاعر على المستويين اللفظى والتصويرى حرص أيضا على عرض بعض مواقفه متجاوزاً دائرة التقرير الذى يتطلبه موقف الحزن ، مضفيا على القصيدة بعضا من الصور المجازية التى كنى فى بعضها عن شدة ألمه من خلال «الغصَّة» و«العبرة التى لا تقلع» و«العين وهى عور تدمع» ، كما لجأ فى كثير منها إلى المنطق التشبيهى الذى أسعفه فى صوره ، فكان ابنا أمينا يستمد من البيئة أشهر ما عرفت به من أساليب التصوير التى طوعها فى خدمة واقعه النفسى . وعلى هذا بدا التشبيه أساس الصور فى جل اللوحات التى رسمها الشاعر منذ تركيزه على حزنه حتى رأى عينه «كأن حداقها سملت بشوك» ، إلى ضآلة موقفه أمام الموت فكأنه «للحوادث مروة تقرع بصفا المُشرَّق كل يوم» ، وإذا بالتشبيهات تنتشر فى لوحة الحمار الوحشى فكأنه «عبدٌ مسبع لآل أبى ربيعة» ، كأن الحمر الوحشية والأتن وقد سارت بالجزع وذى العرجاء «نهب مجمع» وكأنها «ربابة» وكأن الحمار الذى ينزعهن «يسر يفيض على القداح ويصدع» وكأنما «هو مدوس متقلب فى الكف » فإذا ما أطبقت عليهن المنية الخناق ظهرن فى ذلك التشبيه التمثيلى :

يعثرن فى حد الظُّبات كأنما ‏ ‏ ‏ كُسيت برود «بنى يزيد» الأزرُع

وإذا ما انتقل إلى لوحة الثور الوحشى دخل إليها بنفس الأدوات التشبيهية ، ليبدو الثور وهو يقاوم الكلاب بقرنيه كأنما «بهما من النصح المجدَّح أيدع» ، وكأنهما «سفودان» ، فإذا ما وافته المنية بنتيجة رماح الصائد كبا كما «يكبو فنيق تازرٌ بالخبت». ومع لوحة الفرس تبدو نفس الأداة وسيلته إلى البيان فإذا هو قانئ «كالقرط صاو غبره لا يرُضْعَ» وإذا بفارسه حين يعدو به يبدو نهش المشاش كأنه «صَدَع سليم رجعْه لا يَظْلَعُ» وإذا صور أدوات القتال فى أيدى الفرسان تبرز من نفس المنطق التشبيهى أيضا، فالسنَّان «كالمنارة أصلعُ» ونوافذ الرماح والسيوف «كنوافذ العُبُط التى لا تُرْقَعُ».. ومع الموقف التشبيهى وسع الشاعر مجاله التصويرى حين عمد إلى التشخيص الذى يزيد صوره وضوحاً ودقة أداء على نحو ما فعل مع المنية التى جعلها «تلاحقه وتتبعه» فإذا «أقبلت» وحاول التصدى لها عجز عن رفعها ، وإذا هى «تنشب أظفارها» وإذا الصبح يبدو قادراً على إثارة الفزع ، وإذا الشريد من بقر الوحش يبدو عاجزا «يتضرَّع» ، فإذا بالألوان الاستعارية تكمل لوحاته التشبيهية إلى حيث يريد التصوير .

وعلى هذا النحو التقت الصور المختلفة التى وعاها الشاعر من أساليب الصياغة الفنية لدى شعراء عصره ، فتكاثفت الصور التشبيهية البسيطة مع المركبة منها ، والتقت جميعها مع الصور التشخيصية التى تنطلق من المنطلق الإستعارى التصريحى والمكنى ، ليتوج الكثير من صوره بمواقف يكنى فيها عن حجمه إذا قيس بحجم المنايا ، كما كنى عن الحرب بما عرفت به من «يوم الكريهة» وكنى عن ضخامة الفرس حين جعلها «تثوخ فيها الإصبع» إلى غير ذلك من ملامح التصوير التى أشاعها فى القصيدة .

ومع عنصر التصوير تنتشر اللهجة القصصية فى القصيدة ، فالشاعر يعرض ثلاث لوحات فى مشاهد حركية أساسها الصراع بين الكائنات وفكرة الموت ، وفى كل لوحة على حدة يبدو البطل مصراً على مواجهة قدره ، وتتحرك الأحداث وتنمو حتى تتعقد تماما مع النهاية - وهى معروفة مسبقا - حيث يسحق فيها البطل تماماً أمام الموت ، لتلتقى تلك القصصية فى النهاية حول تأكيد الموقف الحكمى العام الذى حرص الشاعر على تكراره بين لوحة وأخرى .

ولعل لجوء الشاعر إلى العنصر القصصى هو ما دفعه إلى الإكثار من الأفعال الماضية التى ازدحمت بها أبيات القصيدة ،وكأنه يؤكد وقائع أبطاله مما ساعده أيضا على الإطالة فيها ، - على هذا النحو - على الرغم من خلوها من النمط التقليدى من أنماط المقدمات فى القصيدة الجاهلية ، إذ كان من الطبيعى للشاعر أن يتخلص من تلك المقدمات ، وإن لم يتخلص من محورها الرئيسى حين ذكر المرأة فى شخص أميمة ، وهى تتساءل حول شحوب جسمه ، ولكنه أجاد فى توظيف المحور حين أوجز فى وقوفه معه فى بيت واحد ، اتخذه أداة ينفذ منها إلى تصوير مصيبته ، ولذا اقتصر منه على مجرد سؤال مطروح فتح أمامه مجالا واسعاً للمناقشة والتصوير .

تظل للقصيدة قيمتها الفنية المتمايزة فى العصر الجاهلى حيث تعكس جانبا وجدانيا خطيرا أفزع الجاهليين ، وخاصة حين عجزوا عن تفسيره أو التصدى له بالتأجيل أو المقاومة ، وفى مقابل ما رأيناه آنفا من صراعات النفس البشرية من داخلها بين إرادات مختلفة فردية أو جماعية ، وما استتبعه من صراعات خارجية أدارتها الذات مع المجتمع، ظهر الوجه الثالث للصراع عند أبى ذؤيب فى هذه القصيدة الطويلة التى اقترن بها اسمه. على أننا لا نزعم أنه الشاعر الوحيد الذى شغلته قضية الموت ، ولكننا نزعم

أنه قد وفر للقصيدة - على طولها - وحدة موضوعية ونفسية دقيقة حين جعل الموت محورها الوحيد فى مقابل تخاذل الذات حتى لحظة تغيبها فأجاد فى جمع كل العناصر واللوحات من حوله .

وعلى هذا النحو طرحت قضية المصير نفسها على كثير من شعراء العصر ممن رأينا لهم وقفات سريعة عندها فى ثنايا قصائدهم ، ومما يتأكد لدينا من تلك القصيدة المشهورة التى نظمها امرؤ القيس فى أواخر حياته ، حيث راح يتأمل فيها المصير المحتوم من خلال ثلاثة عشر بيتا تبدو قصيرة إذا قيست بقصيدة أبى ذؤيب ، قال فيها امرؤ القيس :

(١) أرانا موضعين لأمر غيب ... ونسحر بالطعام وبالشراب
(٢) عصافير وذبَّان ودودٌ ... وأجرأ من مُجلَّحة الذئاب
(٣) وكلُّ مكارم الاخلاق صارت ... إليها هُمتى وبها اكتسابى
(٤) فبعض اللوم عاذلتى فإنى ... ستكفينى التجارب وانتسابى
(٥) إلى عرْق الثرىَ وشَجَتْ عروقى ... وهذا الموت يسلبنى شبابى
(٦) ونفسى سوف يسلبها وجرْمى ... فيلحقنى وشيكاً بالتراب
(٧) ألم أُنض المطىَّ بكل خِرْقٍ ... أمقٍّ الطول لمأع السراب
(٨) وأركبُ فى اللُّهَام المجْر حتى ... أنال مآكل القُحَم الرِّغاب
(٩) وقد طوَّفْتُ بالآفاق حتى ... رضيتُ من الغنيمة بالإياب
(١٠) أبعدَ الحارث الملك ابن عمرو ... وبعد الخير حُجْر ذى القباب

---

(١) موضعين : مسرعين . نسحر : نغفل ونخدع .
(٢) الذبان : الذباب . المجلَّحة : التى تصرّ على مسلكها ولا تتراجع عنه .
(٥) وشجت عروقى : اشتبكت واتصلت .
(٦) الجرم : الجسد . وشيكا : سريعا .
(٧) أنضى المطية : أرهقها من السفر وطول الطريق وأهزلها .
الخرق من الأرض : الطريق المخيف الممتد . الأمق : الطويل .
(٨) اللهام : الجيش الضخم . المجر : كثير العدد .
المآكل : الغنائم. القحم : ج قحمة وهى الموقف الشديد . الرغاب : البعيدة الغايات .
(١٠) الحارث بن عمرو : جد امرئ القيس . حجر بن الحارث : أبوه .

(١١) أرَجى من صروف الدهر ليناً ولم تَغْفل عن الصُّمِّ الهضاب

(١٢) وأعلم أنني عما قليل سأنْشَبُ في شَبا ظُفُر وناب

(١٣) كما لاقى أبي حُجْرٌ وجَدّي ولا أنسى قتيلاً بالكُلاب

حيث بدا فيها حديث الموت والمصير جزءا من واقع اليأس والتشاؤم الذى يعيشه الشاعر فيبدو عاجزا عن تجاوزه فكريا ، فإذا هو يتضاءل أمام مجهول لا يعلم من أمره شيئا ، وأمام غيب لا يدرك من حوله ما يطمئنه إليه ، فيرى نفسه - كبقية الأحياء - يعيش فى عالمه بقوة دفع لا شأن له بها إلا أن يستجيب لها ، بل يبدو معها مسرعا إلى مجهول لا يعرفه ،ولكنه - مع هذا - يسعى إليه سعى الغافل الذى سحرته مشكلات الحياة ، وأزعجته مطالبها عن أن يتأمل تناقضات ما ينتظره من بعدها ، وقد سُلِبَ كل شىء إلا أن يظل شبيها بأضعف الكائنات فى هذه المنطقة بالتحديد ، ولا يعوضه عن هذا السلب شرف الانتماء إلى آباء أو أجداد تحولوا جميعا إلى عدم وتراب أمام ذلك المصير المنتظر ، مما يدفعه إلى محاولات استرجاع الماضى لعله يجد فيه ضربا من العزاء أما حطام النفس الباكية وقد أقرت بعجزها أمام صورة الموت الماثلة أمامها ، فمهما تعددت صورة تطوافه فى ذلك العالم الرحب ، واتسعت رحلاته فى آفاق الأرض الواسعة فلن يجد غنيمة أفضل من أن يعود من حيث بدأ وقد تجسدت فى نفسه كل مشاعر الضياع والإحساس بالفقد واليأس والإخفاق ، وكيف لا وصروف الدهر تقهره بكل تقلباتها ، والفناء يحيط به إحاطته بكل الأشياء ، حتى الجبال الراسية لم تسلم من صولته فكيف بالإنسان أمام المصير المفزع إلا أن يستشعر ضياع الذات وغيابها .

فلا شك أن كلا الشاعرين قد بدا مشغولا بقضية المصير وموقف الذات المنهزمة منه ، ولكن الذى لا يستحق طويل حوار أو مناقشة هنا أن قصيدة أبى ذؤيب تظل متميزة بطولها ، وأسلوب المعالجة التصويرية القصصية من خلال اللوحات التى رسمها الشاعر على عكس ما نراه من سرعة فنية فى قصيدة امرئ القيس التى اقتصر فيها على عرض مشهدين بين ماض وحاضر ، بين حياة لاهية عاشها ، وبين موت ينتظره ويترقبه لا يجد

---

(١١) صروف الدهر : مصائبه وأحداثه المتقلبة . الصم : الصلبة .
(١٢) سأنشب : سأتعلق . الشبا : الحد .
(١٣) قتيل الكلاب : هو شرحبيل بن عمرو قتل فى يوم الكلاب .

منه مناصا إلا العزاء من خلال ما تلقاه السلف من قبله بما عُرف عنه من استسلام وانهزامية مؤكدة . وكأن الجميع ينتهى حول انتظار غياب الذات فى حضور المصير وعندئذ لابد أن ينتهى الصراع .

(٥)

وتتعدد صور الصراع وتتسع لوحاته ابتداء من ذلك الصراع الداخلى الذى يحتويه المطلع فيما يصطنعه الشاعر من لغة حواره ، ليستتبعه صراع انهزامى مع المنون والدهر ، ويستوقفه إزاءه مشهدان : الأول حول دليل انهزاميته ومأأصابه من الأرق والضجر حتى بدا منه شاكيا (٤)(*) ، والثانى : اعترافه بموت أبنائه مما حطم نفسه تماماً (٥) ، وعندئذ لم يبق للذات إزاء الموت سوى التعبير عن انهزاميتها واستسلامها من خلال غصة تزعجه أو عبرة لا تقلع (٥) .

فإذا ما انتصرت المنية ورحل الموتى ، وبقيت الحياة أمام الشاعر طرفاً آخر يتصارع معه ، تراه يعيش حالة من الإحباط والتخاذل ، فيصور صراعه مع العيش من نفس المنطلق الانهزامى أو قريبا منه (٧) ، ويعدها يستطرد فى البحث عن الصراع الشكلى له مع المنية حين أراد أن يدفعها عن أولاده فباء بفشل ذريع (٨) ، ومن ثم بدا الصراع غير متكافئ بين المنية وأى شئ آخر ، وآخره تلك التميمة التى أحال عرضها إلى صيغة حكمية عامة (٩) ليعقبه ضروب من تصوير غياب الذات إزاء حضور المصير وهو ما يتناوله من خلال : مجهولية الزمان والمكان (١٢) ، والرضوخ الكامل للوقائع دون رد فعل إلا من خلال البكاء أو الصمم (١٤) أو - على أكثر تقدير - من خلال محاولة يائسة للتجلد والتحمل أمام الشامتين (١٥) ، أو - فى بعض الأحيان - محاولة إثبات وجود الذات فى إطار صياغة حكمية حول عالم النفس أو عالم الفناء (١٦ - ١٧) .

وفى إطار هذا الطرح التصويرى تتعدد المصطلحات حول الزمان أو الدهر وخطوبه وأحداثه تعدد اللوحات الانهزامية التى ازدحمت بها القصيدة معلنة سقوط الذات فى كل لوحة على حدة .

(*) الأرقام بين الأقواس تشير إلى موقع البيت من القصيدة .

وقد تبلورت تلك اللوحات بشكل مفصل فى صورة الحمار الوحشى - كما رأينا آنفا - بكل حركتها وضجيجها حتى مرحلة الاستسلام ، وقد كان قبله ، يرعى ، ويأكل ، ويشرب ، ويجتاز الرياض ، ويقود القطيع ، ويمرح بين معطيات الحياة ، فكانت ذاته فاعلة فى كل حدث منها ، ثم ينتهى به المطاف إلى المفعولية ، وتلقى الأفعال التى لا يبقى له منها سوى فعل الاستسلام أمام رمية الصائد التى لا تخطئه ، فإذا بصراعه ينتهى إلى مشهد ذلك البارك المتجعجع فحسب .

ثم تأتى لوحة الثور الوحشى مصارعا للحياة وللأحياء ، فهو يصارع كلاب الصيد، ويصر على الفوز والبقاء ، ويكاد يسحقها جميعا (٤١) ، ولكن ظهور الصائد يبدو مؤشرا حتميا لإنهاء الصراع ، ومن ثم لا يبقى أمامه إلا أن يكبو ويستسلم بعد مزيد من التفاصيل التى عرضتها الصور (٥٣) .

فإذا ما جاء صراع الفارس وفرسه مع الحياة ، وقد تدرع بدروعه التى أحسن نسجها ، وتصور أنه سيفوز بالبقاء ، تخاذلت دروعه المتينة أمام المنايا (٥٤) ، وكانت النهاية والفناء ، وهو ليس فى هذا بدعا ، بقدر ما يستكمل به المشهد المكرر دائما أمام الموت وهو يتوج الجميع فى نهاية المطاف .

وبذا ترددت وحدة التصوير لدى الشاعر بين المشاهد المتعددة التى استهدفت تصوير غياب الذات من خلال خضوعها لذلك الحس الغيبى ، وقوى المجهول التى أعجزتها مقاومته فى أى من مواقفها .

الباب الثالث

البحث عن الفكرة

الفصل الأول :

١ - الفكر الفلسفى فى شعر الزهاد والمتصوفة .
٢- بين الاعتزال وأهل السنة .

الفصل الثانى :

٣ - من عالم المعارضات الشعرية .
(عينية ابن سينا وعينية شوقى) .

(١) الفكر الفلسفى فى شعر الزهاد والمتصوفة

فإذا تأملنا اتجاهات الزهاد أو المتصوفة باعتبار ما فيها من قرب إلى الفكر والنظريات الفلسفية ، بدت لنا شديدة القرب أيضاً من الحس الأدبى على مستوى الأداء ومنهج الصياغة الجمالية ، سواء ما دار منها فى باب الشعر أو ما طرق أبواب النثر، وكأن الزاهد أو المتصوف -حينذاك - يؤدى رسالته ، ويصور دوره من خلال عالم الشعراء أو كُتاب النثر الفنى .

ومع تعدد أبواب الزهد فى مراحله الأولى تظهر مجموعة من الشعراء تتبنى هذا الاتجاه الدينى من خلال ما استوعبوه من المعجم الإسلامى حتى يكاد الزاهد يتحول إلى واعظ ، وخاصة فى العصر العباسى حين أصبح الزهد رد فعل لشيوع تيارات المجون والزندقة التى أوشكت أن تدمر الجانب الأخلاقى فى المجتمع العباسى بحكم خضوع أبنائه لمقومات الحضارة الفارسية التى أفقدت شبابه كثيرا من مقومات قيمهم الموروثة .

من هنا كانت مسوح الوعاظ واضحة على شعراء الزهد ، سواء فى ذلك ما عكسوه من خلاصة تجاربهم مع الحياة ، أو حتى ما نقلوه عن غيرهم من وعاظ من غير الشعراء أو ما توقفوا عنده من مصادر دينية راحوا يأخذون منها مواضع الاعتبار ، على نحو ما رأوه فى القصص القرآنى حول تاريخ الأمم السابقة ، وما يمكن الاستفادة منه فى توجهات الحياة الجديدة ، ومساقات الفكر المختلفة .

وكان من أولئك الشعراء الزهاد الذين عبروا عن زهدهم شعرا عبد الله بن المبارك فى أحاديثه الكثيرة التى نظمها حول التنفير من زخرف الدنيا ، وضرورة التنافس فى العمل للآخرة ، وكأنه راح يعكس بذلك منهج حياته كزاهد يخشى ربه ، ويحرص على التقوى ، وإقامة فرائض دينه على نحو قوله .

بُغْضُ الحَيَاةِ وخَوفُ اللهِ أخرجَنِى

وَبَيْعُ نَفسِى بِمَا لَيْسَتْ لَه ثَمَنَا

إنِّىَ وزَنْتُ الَّذى يَبْقَى لِيَعْدِلَهُ

مَا لَيسَ يَبْقَىَ فَلا واللهِ مَا اتَّزنَا (١)

وعلى منهجه كان محمود الوراق زاهدا وشاعرا ، حيث التقى معه ومع كل الزهاد حول ذم الدنيا ، والتزاحم على متاعها الزائل ، وضرورة الانشغال بقضية المصير ، والاستعداد ليوم الرحيل بالعمل الصالح ، وتجنب الآثام ، والانقطاع إلى العبادة ، وتأمل درجات العقاب جزاء على ذنوب البشر على نحو قوله المشهور :

يَا غَافِلاً تَرنُو بِعَينَىْ رَاقِدٍ

ومُشَاهِداً لِلأمرْ غَيرَ مُشَاهِدِ

تَصِلُ الذُنوبَ إلى الذُّنوب وتَرْتَجِى

دَرْكَ الجِنَانِ بِهَا وفَوزَ العَابِدِ

ونَسِيتَ أنَّ اللهَ أخرجَ آدمَا

مِنهَا إلى الدُّنيَا بِذَنْبٍ وَاحِدٍ (٢)

وكأنه بقوله هذا راح يتحدى القائلين بالإرجاء ، ويفسد عليهم أدلتهم حول إطلاقهم فلسفة العفو الإلهى ، إذ يدعو إلى تجنب الآثام من خلال هذا الثالوث الذى يعرضه بين الدنيا والجنة والذنوب .

وفى سياق هذا المنهج كان سلوك الوراق فى حياته من عفوه عمَّن ظلمه ، وإحسانه إلى من أساء إليه ، إلى جانب استنكاره لسلوك الناس ، وكأنما اطمأنوا إلى الدنيا ، ونسوا - أو تناسوا - أنها مجرد معبر إلى الحياة الباقية بعد الموت ، ومن هنا كثر حديثه - أيضا - حول طاعة الله سبحانه وتعالى ، واستنكاره لسلوك العاصين الذين

---

(١) تاريخ بغداد ١٠/١٦٦ .

(٢) العقد الفريد ٣/٢١٥ .

خدعتهم الدنيا واغتروا بشبابهم ، وتناسوا شبح الموت الماثل حولهم ، أو انتظار الشيب والعجز اللقاء بهم .

ولعل شاعرا فى العصر العباسى لم يبلغ مكانة أبى العتاهية فى كثرة نظمه من شعر الزهد ، وما قصد إليه من توظيف شعره فى موضوعات الزهاد ، وطرق كل أبواب هذا الاتجاه ، فبدا شديد الانشغال بقضية المصير ، شديد الفزع من مشاهد الموت ، فارتدى ثوب الواعظ الذى يذكّر بالموت ، ويدعو إلى الانصراف عن متع الدنيا أيضا ، ويحذر من الانغماس فى ملذاتها ، أو نسيان المصير بسبب من فتنها ، وكثيرة هى قصائده ومقطوعاته فى ذم الدنيا ، والتنفير من متاعها الزائل على غرار ما أبرزه قوله الشائع أيضا (١) :

يَا سَاكِنَ الدُّنْيَا لَقَدْ أَوْطَنْتَهَا
وأَمِنْتَهَا عَجَباً فكيفَ أَمِنْتَهَا ؟!
وشَغَلْتَ قَلْبَكَ عن مَعَادِكَ بالمُنَى
وخَدَعْتَ نَفْسَك بالهَوَى وفَتَنْتَهَا
يا سَاكِنَ الدنيَا كأنَّك خِلْتَ أنَّـ
كَ خَالدٌ فَجَمَعْتَهَا وخَزَنْتَهَا
اذكُرْ أحَبَّتَك الذِين ثَكِلْتَهُمْ
اذكُرْ رُهُوناً فى التُّراب رَهَنْتَهَا

بل يحاول أن يقوم بإحصاء تقريبى لدناءة الدنيا ، وكشف حقارة شأنها ، من خلال تجاربه معها ، وخلاصة تفكيره فيها ، وعركه لها ، فيقول مخاطبا إياها على لغة الهجّائين من الشعراء :

فُنُونَ رَدَاكِ يَادُنْيَا لَعَمْرِى فَوقَ مَا أَصِف

(١) الديوان ٥٨ .

فأنت الدارُ فيك الظُّلْمُ والعدوانُ والسَّرَفُ
وأنت الدارُ فيك الهَم والأحزان والأسَف
وأنت الدارُ فيك الغَدْرُ والتنغيصُ والنَّكَف
وفيك الحَبْلُ مُضْطَرِبٌ وفيك البالُ مُنْكَسِف
وفيك لِساكنيك الغَبْن والآفاتُ والتَّلَفُ
وملكك فيهمُ دُوَلٌ بها الأقدارُ تَخْتَلِفُ
كأنك بينهُمْ كُرة تَرامى ثمَّ تُلتقَفُ [1]

ومن هنا يعد هجاؤه للدنيا على هذا النحو مصدرا لتحقيره وهجائه أيضا لمن يتكالب على متاعها الزائل ، أو يتزاحم على فتنها المغرية ، أو ينساق وراء عرضها ويتناسى الآخرة والعمل الصالح .

ومن ثم انصرف من الحديث عنها إلى حديثه عن « الأرزاق » باعتبارها جزءا من قدر الله وعلمه ، لا يصح حولها الصراع ، أو حتى حبس المال عن الإنفاق فى سبيل الله، مع القناعة فى قضاء الحاجات ، والحرص على مواصلة العمل الصالح [2] :

إن مالَ المرءِ ليسَ لهُ منهُ إلا ذِكْرُهُ الحَسَنُ
ماله ممَّا يُخَلِّفهُ بَعْدُ إلا فعْلهُ الحَسَنُ
فى سبيل الله أنفُسُنا كلُّنا بالموت مُرتَهَنُ

وهو ما يجد متعة فى ترديده فى مثل قوله :

إذا كان القليل يسد فقرى .. ولا أجد الكثير فلا أبالى .
ضروب العيش من سعة وضيق .. وحسبك والتوسع فى الحلال

وحين يتجاوز الدنيا موضوعا لزهده ، وكذا حديث الأرزاق التى وزعت فيها بين الناس ، يطول حواره حول « المصير » وانشغاله بأهوال الموت ، وتصويره رهبة سكراته ،

(١) ديوان أبى العتاهية ٢١٥ .
(٢) نفسه ١٤٤ .

وشموله لكل الناس ، على اختلاف أعمارهم وطبقاتهم ، ومفاجأته للبشر بلا استثناء ، ثم يتجاوز الموت فى مشاهده الحسية ، إلى مشاهد القيامة ، وعندها يكثر حديثه عن زاد المؤمن الذى أعده لهذا اليوم الرهيب من التقى وخشية الله ، والعمل الطيب والقناعة فى الدنيا ، مما يجمعه فى حواره حول صحة سلوك الزاهد ، كما يراه ، أو قل فلسفة الزهد كما رسمها سلوكياً فى مثل قوله :

رغيفُ خُبْزٍ يَابِسٌ   تأكُله فِى زَاوِيَهْ
وكوزُ ماءٍ باردٌ   تَشْرَبُهُ مِنْ صَافِيَه
وغرفَةٌ ضيقة   نفسُكَ فِيها خَالِيَه
أو مَسْجِدٌ بِمَعْزِلٍ   مُسْتَنِداً بِسَارِيَهْ
مُعْتَبِرا بِمَا مَضى   من القرُوُن الخَالِيَهْ
خيرٌ مِنَ السَّاعَاتِ فى   فَىْءِ القُصُور العَالِيَهْ
فهذِهِ وَصِيَّتى   مُخْبِرَةٌ بحَالِيَهْ
طُوبَى لَنْ يَسْمَعُها   تلكَ لعَمْرِى كَافِيَهْ
فاسمَعْ لنُصْحِ مُشْفِقٍ   يُدْعَى أبَا العَتَاهِيَهْ

وفى بؤرة الاهتمام بالدلالات التى يرمى إليها الشاعر يظل واضحا أنه يطوع شعره لأداء مهمة الواعظ الذى يخاطب طبقة العامة ، وغيرها من الطبقات بالطبع ، مما دفعه إلى قصد تلك السهولة اللفظية بغية الوضوح وإفهام الجمهور ، مع ما فيه من بساطة وتقريرية أداء ، وتجنب للتصوير أو إعمال الخيال ، فهناك فرق مؤكد بين مستوى الإفهام ومستوى التذوق ، أو الرغبة فى الإقناع فحسب ، فى مقابل الرغبة فى الإمتاع وانتظار التصفيق والإعجاب من قبل المتلقى ، وهذا يفسر لنا تلك المفارقة التى طرحها موقف مسلم بن الوليد من أبى العتاهية حين اتهمه بسطحية شعره وبساطة أدائه ، فراح يتحداه بأن يقول على طريقته عشرة الاف بيت فى اليوم على غرار قوله :

لبيك لا شريك لك
لبيك إن الحمد لك

لبيك إن الملك لك

أو مثل قوله :

ألا ياعتبة الساعة أموت الساعة الساعة .

ولكنه ينظم على طراز آخر مختلف تماما شاهده فيه قوله :

مُوفٍ عـلـى مُهَجٍ فـي يَوم ذِي رَهَجٍ

كـأنـه أجَلٌ يَسْعَى إلـى أمَلِ

فكانت المقارنة ظالمة من قبل مسلم لتغاير الموضوع من ناحية ، ثم تباين الموقف بين جمهور العامة والوعظ ، وبين عالم الخاصة والمديح من ناحية أخرى ، وهو ما تتوجه المفارقة المؤكدة بين الموضوعين أصلا ، بين الزهد والمدح .

وعلى نفس المنهج الفنى كان يسير أبو العتاهية خاضعا لمستوى جمهوره وزهده معاً ، فراح يتخذه (أى شعره) مجالا للتوبة ، والرغبة فى تجاوز مرحلة حياته السابقة ، وموضعا للاستغفار والإنابة ، وهو ما يفصل بين زهده وبين زهد أبى نواس الذى لم نعرف له مرحلة زهدية محددة من حياته يمكن أن تحسم موقفه ، ولا نكاد نقف لديه على تاريخ انصرافه عن مجونه إلا من خلال لحظات ندم ، اعتاد أن يطرحها فى خواتيم قصائده ، أو فى بعض مقطوعاته ، وكان هذا ديدنه وهو فى قمة مجونه ، على نحو ما عرضه فى قصيدته التائية ومطلعها :

وفِتْـيـةٍ كـمـصَابـيـح الـدُّجَى غُرَرٍ

شُمِّ الأنُوفِ مـن الـصَّيْـدِ المَصَالِـيـتِ

إذ يختمها بقوله :

وقَدْ نَدِمْتُ عَلَى مَا كَانَ مـن خَطَلٍ

ومِن إضَاعَـةِ مَكْتُوب المَوَاقِيـتِ

أدعـوكَ سـبـحـانكَ اللّهُمَّ فـاعْفُ كـمـا

عـفـوتَ يـاذَا الـعُلَىَ عـن صَاحِب الحُوتِ

وكأنها تحكى الوجه الآخر من شخص أبى نواس ، حين ترسم طريق زهده المؤقت الذى لم يعرف خطا استمراريا واحدا ، ولم يتجاوز كثيرا ذلك التمزق إزاء الانقطاع عن المتعة ، وسرعة الرجوع إليها ، وفلسفة حياته دوماً من خلالها .

صحيح أن أبياتاً كثيرة تشيع فى ديوانه حول هذا الزهد ، ولكن كثرتها تتضاءل -بالتأكيد - أمام ركام شعر الخمر الذى فاض به ديوانه ، وشغل حوله الدراسات الأدبية. وتزداد هذه الضآلة وضوحاً وتأكيدا إذا أسقطنا منها حديثه عن الشيب ، أو حتى عن الدنيا باعتباره قاسما مشتركا بين كل الشعراء من زهاد وغيرهم ، فهى ليست دليل زهد خاص به ، ولا يصح الاعتداد بها شاهدا على أى من أبوابه .

ثم تكتمل الصورة إذا ما أسقطنا حديثه عن العفو الإلهى الذى يعد أدخل فى باب الإرجاء كنمط سلوكى منه فى باب الزهد ، فلم يكن المرجئة من الزهاد يوماً ما على الإطلاق ، بل مثلوا الوجه الآخر المضاد للزهد الإسلامى حين وجدوا فى البحث عن الذرائع والسبل لارتكاب الكبائر والآثام .

من هنا تبدو مقولة الإنصاف لأبى نواس بأن يكون زاهدا فى حاجة إلى معاودة نظر ، فما أظنه كان كذلك ، وخاصة أن ثمة فواصل كثيرة بين الزهد ولحظات الندم ؛ الأمر الذى يحتاج إلى مراجعة وتأمل .

ومن هنا تبدو غرابة مقولة بروكلمان بأن زهديات أبى نواس ليست مجرد ألفاظ جميلة وعبارات مزوقة ، بل هى تعبير صادق عن شعور حقيقى من السهل تفسيره بعد أن وعظه الشيب ، وأيقن بفناء اللذائذ والنعيم ، فسلك طريقته وأجاد وأحسن [1] .

ولعل التعرض السريع لهذه القضية فرض نفسه هنا فى إطار عرض الزهد كفلسفة حياة شاعر ، يعتد بها من خلال شعره ، وهو ما لا نلمسه فى ديوان أبى نواس بشكل مقنع ، بل يظل من الأفضل أن نظل مع أبى العتاهية لاستكمال رحلة زهده الحقيقى ، على ذلك النحو الذى عرضه حين بلغه أنه متهم بالزندقة فقال غاضبا ؛ والله ما دينى إلا التوحيد ، ثم أنشد قوله المشهور [2] :

---

(١) تاريخ الأدب العربى ٢٧/٢ .

(٢) الأغانى ٢٣٥/٤ ، الديوان ٦٢ .

ألا إننــا كــلُّنــا بــائــدُ	وأيُّ بــنــي آدمٍ خالدُ
وبــدؤهــم كــانَ مــن ربّهــم	وكــلٌّ إلــى ربّه عائد
فــواعَجَبًا كــيــفَ يُعْصَى الإلــهُ	أمْ كــيــفَ يــجــحــدُه الجاحدُ
وفــي كــلِّ شــيء لــهُ آيــةٌ	تــدلُّ عَلَى أنّه الــواحدُ

ولك أن تضع هذا الموقف فى موقف أبى نواس حين دافع عن زندقته مرة نافيا فى قوله :

لست بزندنق ولكنما	أردت أن توسم بالظرف

وآخره حين حاول بتحريرها من خلال ما أسماه بالظرف الاجتماعى فى قوله :

تزندق معلنا ليقول قوم	إذا ذكروه : زنديق ظريق

ومن هنا يصبح اجتهاد الدكتور الكفراوى [1] فى غير موضعه ، حين يتوقف طويلا عندما أسماه بأسطورة الزهد عند أبى العتاهية ، وفيها ينتهى إلى الأغراض الحقيقية وراء ما يسمى بشعر الزهد عنده ، ليوزعها بين شعر صادر عن نقمة حقيقية على الرشيد ، وآخر فى اليأس والتشاؤم ، وغيره فى الوعظ والإرشاد ، وآخر فى التشهير بحياة اللهو والمرح ، ولا ندرى ماذا يريد الباحث منه ليجعله شاعر زهد حقيقى ، إلا أن يصرفه عن الخوض فى مباحث الكلام العامة حول نشأة الكون ، أو قوله بمذهب الجبر باعتباره فرعا من تجاربه فى الحياة ، مما دفعه إلى اليأس والتهرب من المسئولية . أو التقاطه بعض أفكاره الفلسفية من أفواه العلماء الذى ملأوا بغداد فى عصره .

وأظن أن كل هذه الأدلة لا تحتاج إلى ردود لإنصاف الشاعر إلا بإدخاله فى مصاف زهاد جيله من أوسع الأبواب ، ولا يمنع كونه جبريا من أن يكون زاهدا يقول أولا بالتوحيد ، وأن يستفيد ويفيد من شعر الحكمة والاعتبار ، وقد نقل منهما ما نقل من الثقافات الهندية والفارسية ، أو من مصادر أخرى غير إسلامية كالنصرانية والمانوية وغيرهما ، ولم يختفِ لديه المصدر الإسلامى الصريح بحال .

ويبقى لأبى العتاهية – على أية حال – أنه لم يتورط فى القول بنشأة العالم من

(١) انظر : اسطورة الزهد ، وهى الفكرة التى بنى عليها الباحث فكرة كتابه ، وأدار من حولها حواره .

النور والظلمة على طريقة مانى ، بل اندفع إلى قولها من منظور آخر احترز فيه حين قال بأن الله خلق جوهرين متضادين لا من شيء ، ثم بنى العالم هذه البنية منهما ، وكأنه يتحرج بشدة فى أن ينصرف إلى المانوية ، أو أن يقترب من فكرها ، ثم يذهب هو إلى الجبرية قائلا بالجوهرين المتضادين حين يرى أن كل ما فعله العباد من خير وشر فهو من الله [١].

وبدا من حقه أن يشارك فى ضجيج موجة الفكر فى عصره طبقا لمذهبه ، وأن يقف ضد المعتزلة فى مسألة خلق القرآن ، كما عرض فى سخريته من القاضى أحمد بن أبى دؤاد حين قال فيه - :

لو كنتَ فى الرأى منسوباً إلى رشد ... وكان عزمك عزماً فيه توفيق .

لكان فى الفقه شُغل لو مُنعت به ... عن أن تقول : كلام الله مخلوق .

ويكفى فى زهده أن نراه ينقطع عن حياة اللهو الصاخبة ، لا عن الحياة كلها على طريقة البوذيين أو المانويين ، فما زال يتفاعل مع من حوله ، ولكن من منطق الواعظ والمرشد الناصح ، الذى يأخذ على عاتقه عبء التذكير والتنبيه ، وخاصة أن عصره قد شهد زحاما بتيارات الفوضى الأخلاقية وألوان المجون وصور اللهو ، وهناك فرق بين أن ينصرف الإنسان تماما عن الحياة ، ويسلك منها مسلك الرهبان ، وبين تحقيره لمتع الدنيا ، ومحاولاته للنجاة منها ، والقناعة بالقليل فيها ، دون لجوء إلى سلبية المانوية مثلا فى تبرير التسول أو الاتكالية ، بل يظل الشاعر زاهدا يدعو إلى العمل والكسب الحلال، والسعى وراء الرزق فى صورة المتعفف غير المتكالب عليه ، لأنه يضمنه بحسه الإيمانى ، بل نراه يعيش فى إطار من تلك الوسطية التى دعا إليها الإسلام « والذين إذا أنفقوا لم يسرفوا ولم يقتروا وكان بين ذلك قواما » فلا نعرف فى شعره تحريما للطيبات التى أحلها الخالق لعباده من الرزق ، ولكنه راح يدعو إلى عدم الافتتان بنعيم الدنيا ، بما يكفى لصرف الإنسان عن التدبر فى الموت ، وتذكُّر المصير والحساب كذا لا نجد لديه ترديدا لفكرة الخطيئة ، أو تعذيب الجسد ، أو خلاص الإنسان بالتطهير ، أو بتحديد فكرة «المطهر» فى صورة النار كما عرفها المجوس ، أو الدعوة إلى العيش وفق قوانين الطبيعة، أو التحكم الدينى المطلق على نحو ما تحمله المذاهب غير الإسلامية ، سواء ما

(١) الملل والنحل : ٥٩ - ٦٢ .

ورد منها فى فن تعاليم الفيدا أو الزرادشتية أو المانوية أو غيرها ، ولو وجدت لديه لاختلف موقفنا منه فى درس الزهد بالمعنى الإسلامى ، ولبحثنا له عن منعطفات أخرى تحرك من خلالها شعره .

أما وقد برئ من كل ذلك ، وقد برأه منه شعره ، فلماذا يتحول زهده إلى «أسطورة» فى الوقت الذى يُعتد فيه بزهد أبى نواس كما لو كان حقيقة ، وحقيقة مؤكدة!!

لقد بدا أبو العناهية شديد الاحتكاك بمجتمعه ، شديد الضيق بانغماس شبابه فى خضم الحضارة المادية الفارسية ، فلم يشأ أن ينعزل عنهم تماما ، بل راح يوظف شعره فى مخاطبتهم ، متخذا من المجتمع وعاداته من حوله حقلا لتجاربه، ومجالا معرفيا رحبا يستخلص من خلاله حكمه ورؤيته ، ولا مانع لديه من الحديث عن الغلاء ، والظلم ، وتقلب الزمن بالناس ، وصور الطمع والجشع ، والتكالب على المال ، وكلها قضايا ومشكلات دنيوية ، أو يصور ما يأمله من سيادة الصدق وانتشار القناعة ، وها هو يضع فصل الخطاب أمام شكوك أبى نواس التى نظمها قوله الذى مر بنا فى أكثر من موقف :

حياةٌ ثم موتٌ ثم بعثٌ ... حديثُ خُرافَةٍ يا أمَّ عَمرِو

أو ما ردده قوله :

ما جاءنَا أحدٌ يُخَبِّرُ أنهُ ... فــى جنَّةٍ مُذْ مَاتَ أو فى نَارِ

ليقول أبو العتاهية فى الاتجاه المضاد تماماً وقد سلم بقضايا الغيب ومنها النشور والحساب :

فلو كان هولُ الموتِ لا شيء بعده ... لهانَ علينَا الموتُ واحتُقِرَ الأمْرُ

ولكنه حشْرٌ ، ونَشْــرٌ ، وجَــنَّةٌ ... ونَارٌ وما قَدْ يستطيل به الخُبْرُ(١)

حيث يرتفع عن مستوى التشكيك النواسى الذى أصل لبعض جوانبه الوليد بن يزيد الأموى حين رصد رؤيته الحسية معلقة بقضية الحساب فى قوله بمنطق الزنادقة :

يذكرنى الحساب ولست أدرى ... أحقا ما يكون من الحساب

---

(١) ديوان أبى العتاهية ٩٧ .

فـقــل لله يمنعنى طــعامى   وقــل لله يـمنعنى شرابـى

ويظل أقرب إلى الدقة فى وصف أبى العتاهية ما تناوله درس آخر يقول فى شأنه، والحقيقة أن أبا العتاهية كان موهوبا ، مضى فى وعظه عادى الحكمة متشابه البناء النظمى فى نمطية تلقائية ، عُرفت به ، وعُرف بها حتى أوشك أن يسقط فى الخطابية الفوقية المزعجة ، والتعليم الممل . ويخرج نهائيا من دائرة الشعر . وظل سادرا فى وعظه لا يترك سانحة إلا وينتهزها ، ولا موضوعا إلا ويقول فيه شيئا من الشعر.[1] وواضح أنه شغل بتقويمه فنيا من واقع زهده الذى جعله قضية مسلمة لم يشأ الخوض فيها ، ولا إثارة الغبار حولها.

ويبقى لأبى العتاهية ولزهده ما استمده من المعجم الإسلامى بفروعه المتعددة ، سواء من ذلك القرآن الكريم ، أو الحديث النبوى الشريف، أو وعظ الزهاد من قبله على طريقة الحسن البصرى وأبناء مدرسته ، فقد راح ينهل من تلك المصادر الإسلامية بما يكفى لدرء الشبهات عن مادة الزهد التى ازدحم بها شعره ، حتى غلبت على ديوانه بعد انخراطه فى عالم الزهاد ، وانتقاله من عالم المجان واللاهين إلى غير رجعة.

أضف إلى كل هذا أن زهده كان رد فعل لتحوله إلى هذا الاتجاه من ناحية ، كما كان رد فعل للاتجاهات العنيفة التى ازدحمت بها حياة المدن حوله من ناحية ثانية ، لتتراءى لك شخصية الشاعر فى حدة اندفاعها إلى التفكر الدائم فى الموت ، أو الانشغال المستمر بقضية المصير ، والدوران المستمر حول رهبة سكرات الموت ، وشموله وفجائيته، كدافع إلى الاستعداد لملاقاته منذ بداية التمهيد للانتقال إلى مشاهد الآخرة التى يتوقف عندها طويلاً :

وسَقَامٌ ثــــم مَوتٌ نــــازلٌ   ثــم قــــبـــرٌ ونـــزولٌ وجَلَبْ
وحــســابٌ وكــتــابٌ حــافـظٌ   ومـــوازيــنٌ ونــارٌ تَلْتــهــبْ
وصـــــــراطٌ مَن يَقَعْ عَنْ حَده   فــإلى خــزْيٍ طويـل ونَصَبْ[2]

---

(١) أبو العتاهية من الرفض إلى القبول (خليل شرف الدين) .

(٢) الديوان ٢٢ .

وكثيرة هى دعوته إلى تهذيب النفس ، وحسن المعاملة للعباد ، استعدادا لذلك الموقف، مما يدفعه إلى الحديث عن طبائع الناس وتشخيص أنماط السلوك ، وحوار متكرر حول النفس البشرية وآفاتها ، وصيغ النجاة من شرورها ، وأول ما يبدأ فيها بنفسه هو حين يخاطبها زاجرا ومعنفا:

رجَعْتُ إلىَ نَفْسى بفكرى لعلَّها تُفارقُ ما قَدْ عزَّها وأذَلَّها
فقلتُ لها : يا نفسُ ما كنتُ آخذا من الأرض لو أصبحتُ أمْلكُ كلها
فهَلْ هى إلا شبْعةٌ بعد جوعةٍ وإلا متى قَدْ حانَ لى أنَ أملَّها
أرىَ لكَ نفساً تَبتغى أن تُعزَّها ولستَ تَعزُّ النفسَ حتى تُذلهَا [1]

وعلى نهجه معها تتردد حواراته حول النفس بوجه عام ، على نحو رؤيته لها فى نفس الأطر ومن نفس الزوايا والمنطلقات :

ولِلنَّفْس دُونَ العارفَات صُعُوبَةٌ فإن صَعُبَتْ يوماً عليكَ فَهونهْا
والنفسُ طير ينتفضْ حيث الهوَى بأجنحةٍ تهوَى إليه فسَكِّنها [2]

وبذلك استطاع أبو العتاهية أن يفلسف الزهد ، ويملأ ديوان شعره بمشاهد الموت والتخويف منه ومما بعده . واحتقار اللذة والجد فى الهرب منها ، فكان شعره لجمهور الناس [3] .

وهذه هى حقيقة الإنصاف لأبى العتاهية ، وهى ضرورة لإخراجه من الدائرة المشبوهة التى أحاطت به بلا مبررات كافية ، إذ بقى الرجل صريحاً - إلى حد كبير - فى إسلامية زهده ، كما أظهرته أخباره ، وترجمه - بصدق - شعره .

أما حول زهد أبى العلاء فى القرن الخامس فإن الرؤية تختلف ، إذ تبدأ معه معركة الحياة منذ تعدد رحلاته بين مصادر الثقافة والعلوم العقلية ، واللسانية والدينية ، وكذا بين مدن تلك الثقافات من حلب ، إلى طرابلس الشام ، إلى اللاذقية إلى المعرة ،

---

(١) نفسه ١٩٥ .
(٢) نفسه ٢٣٨ .
(٣) ضحى الإسلام ١ / ٨٥ .

إلى بغداد ، وأيضا ما كان من تعدد محابسه التى حبس فيها نفسه إلى جانب ما فرض عليه منها ، فكان رهين محابس العمى ، والدار ، والنفس داخل الجسد ، وأخيرا ما تعدد من أقوال حول زهده وتدينه ، وعرض دائرة الشك والزندقة ، أو حسن العقيدة والإيمان طبقا لما رصده فى شعره .

وربما بقى لدينا مجال ضيق إلى زهده من خلال اعتبار الشك شاهدا على المرحلة الأولى من حياته ، لم يكد يتجاوزها ، وفيها تعرض للديانات والأنبياء ، بما يكفى لاتهامه بالزندقة ، التى قطع الطريق إلى ساحة الإيمان ، ومن هذا المنطلق يمكن أن نتأمل فلسفته من عدة نواح :

أولها ذلك الجانب الاجتماعى الذى يمكن تحليله من منظور الزهد وفلسفة الزهاد ، وفيه نجده يتطرف بزهده كثيرا عما رأيناه عند أبى العتاهية ، فيغتسل بالماء البارد شتاء مثلا ، ويتخذ أصنافا محدودة من الطعام ، بعد أن امتنع عن أكل لحم الحيوان ، إلى جانب زهده فى الدنيا بوجه عام ، كما طرح فكره حول ضروب أخرى من الفلسفات ، على نحو ما عرضه فى فلسفته الطبيعية التى شغلته فيها فكرة الألوهية ، والحديث عن خلود المادة فى عناصرها الأربعة ، مع اختلاف الزمان والمكان ، كما اقتحم الفلسفة «الإلهية» بما تناوله فى موقفه من الأديان والنبوات ، والحديث عن الخير والشر ، والجبر والاختيار ، والروح وتناسخها ، إلى غير ذلك من قضايا ما وراء الطبيعة .

أما عن مبالغاته فى زهده فقد تعرف طريقها عبر مصادر غريبة عن الإسلام ، على النحو الذى فسره الأستاذ العقاد فى تعليقه على موقفه من تحريم الطير (أليس فى بعض هذا ما ينسب الرجل إلى أمة الهند ودين البرهميين؟[1]) وهو يعرض هذه الرؤية عقب تناوله قوله الفلسفى :

غـدَوْتَ مـريضَ العَقْلِ والدِّينِ فـالقَنى
لتـسـمَعَ أنبـاءَ الأمـور الصـحـائح
فـلاَ تـأكُلنْ مـا أخـرَجَ المـاءُ ظالماً
ولا تَبْغِ قُوتـاً مـن غَريـض الـذَّبـائـح

---

(١) رجعة أبى العلاء ١٠٨ .

ولا بَيْضُ أُمَّاتٍ أرادَتْ صريحَهُ

لأطفالها دونَ الغَواني الصَّرائحُ

ولا تفجعنَّ الطيرَ وهيَ غَوافلٌ

بما وضعَتَ فالظُّلم شرُّ القَبائحِ

ودَعْ ضَربَ النَّحل الذى بَكَّرَتْ له

كواسبُ مِن أزْهار نبتٍ فَوائحِ

فما أحرزَتْهُ كيَ يكونَ لغيرها

ولا جمعَتْهُ للنَّدى والمنَائحِ

مسحت يَدي عن كلِّ هذا فليتَني

أبَهْتُ لشَأني قبلَ شَيْبِ المسَائحِ

بَني زَمَني هَلْ تَعْلمُونَ سَرائراً

علمْتُ ولكنِّي بِهَا غيرُ بَائحِ

سَرَيتُمْ عَلى غَيٍّ فهلاَّ اهتَدَيتُمُ

بما خبَّرتْكُمْ صافِيَاتُ القرائحِ

وصَاحَ بكم داعِي الضَّلال فَمَا لكُمْ

أجَبْتُمْ على ما خُيِّلت كلُّ صايحِ

متىَ ما كشَفْتُمْ عَن حقائق دينكم

تكشَّفتمُ عَنْ مُخْزياتَ الفَضَائح

إن ترشُدوا لا تخضبُوا السيفَ من دَمٍ

ولا تُلزمُوا الأمــيــال ســبــرَ الجَرائحِ

ويعــجبُنى دَأبُ الذيـن تـراهَبــوا

سوَى أكلِهم كـدَّ النفـوسِ الشَّحائحِ

وقد يبدو هذا الخلط مبررا عند أبى العلاء تبعا لتعدد جوانب فلسفته بدءا من رصد موقفه من الحياة ذاتها ، إلى ما ثقفه من الفلسفة اليونانية أو الهندية أو الفارسية ، إلى جانب كتب الدين المختلفة ، وكذا علم الكلام والتصوف التي شغله البحث فيها ، وقد اطلع عليها من المصادر المختلفة ، ومن هنا تكوّن المزاج الفلسفى لأبى العلاء ، فكان مختلفا متباينا بمقدار ما بين مصادره من التباين والاختلاف[1] .

ففى مقابل هذا التعدد فى نواحى فكره الفلسفى ، يمكن تبرير تخبطه فى عالم الزهاد بالتحديد ، وتجاوزه ما نعرفه لديهم من بساطة ووضوح فى طرح مواقف الزهد الإسلامى ، وخاصة حين نرى موقفه الهجومى على الزهد والزهاد فى قوله :

لعــمــرُكَ مــا فى عَالم الأرض زَاهدٌ

يقــيناً ولا الرُّهْبَانُ أهلُ الصَّوامع[2]

وكأنه يشير بذلك إلى غرابة زهده بين ضروب الزهد التقليدى التى عرفها وثقف مصادرها ، فكان قريبا إلى الزهاد التقليديين ، بعيدا عنهم فى نفس الوقت ، بدا قريبا بما اشترك معهم فى الحوار حوله ، بعيدا عنهم بما تفرد به طبقا لمستوى فكره ، وانطلاقا من واقعه النفسى الخاص ومزاجه الفردى ، فإذا بدأنا معه بالقريب رأيناه يكثر من الحديث عن الدنيا منفرا منها ، بحكم معاناته من ذلك الهم العام الذى أصابه إزاء ما لمسه من حالة الفساد السياسى من حوله ، فقد راى بلاده تتقاذفها أيد عربية ورومية ويعيش فيها حكام ظلموا العباد ، وأساءوا إلى البلاد ، وهو ما اكتمل بذلك الهم الخاص الذى تكاتف عليه فى ثالوث الحزن من فقد بصره ، إلى موت أمه ، إلى فشله في بغداد ، حتى انتهى

(١) تجديد ذكرى أبى العلاء ٢٣٦ .

(٢) اللزوميات ٢ / ٩٧ .

به الأمر إلى قرار العزلة . وكانت نتيجة هذا القرار أن راح يعرض منهجه فى «الزهد» على طراز يختلف كثيرا عن منهج أبى العتاهية ، حتى لتصبح الموازنة بينهما جائرة ، فشتان بين ثقافة القرن الثالث والقرن الخامس ، والبون شاسع بين وضوح مصادر فكر أبى العتاهية وتعقد فكر أبى العلاء . وثمة تباين واضح وبعيد بين الزهد لدى كل منهما كسلوك حياة ، ونمط فكر ، وفلسفة وجود ، وموقف إزاء العالم من حوله .

لقد زهد أبو العلاء فى الدنيا ، كما زهد فى الناس وضاق بصراعاتهم ، وكره رياءهم ، وكشف خداعهم وغدرهم ، واشتد بغضه لما شاع بينهم من صور المكر والغدر وعدم الوفاء ، إلى جانب الجشع والتكالب على الدنيا ، فضاق بهم وبها معاً ، ومن الطريف أن يجد مخرجا فى حديثه عن الزكاة حين يقول :

باقوتُ ما أنتَ ياقوتٌ ولا ذَهَبٌ   فكيفَ تُعْجِزُ أقواماً مَساكينا

وأحسبُ الناسَ لو أعْطَوْا زكاتَهُمُ   لما رأيتَ بنى الإعدامِ شَاكِينا(1)

ولذا انصرف إلى الحديث عن الأموال وسبل جمعها ، شغلته وقضية الغنى والفقر كظواهر اجتماعية ، ومنها انطلق إلى قضية الرزق ، والحتمية القدرية فيه أيضا، فكان المجال لديه أشد اتساعاً وتعددا مما سبق أن رأيناه عند أبى العتاهية :

إذا أثريتَ مِنْ صَبْرٍ جَميلٍ   فأنت وإنْ فَقَدتُ المالَ مُثْرِ

إلى جانب ما بناه على هذا التصور من ضرورة القناعة التى رآها رمزاً جوهريا من رموز الغنى الحقيقى للنفس الإنسانية ، وهو ما دفعه إلى الانتقال بهذا الرصيد المادى إلى شكوى سياسية من حكام عصره ، تذكرنا بشكوى الرعية التى رفعها أبو العتاهية إلى الخليفة المهدى ، وإن كانت شكوى أبى العلاء أشد عنفا ومرارة ، وخاصة حين يسارع إلى إصدار اتهاماته الصريحة للحكام باضطهاد الرعية ، أو الاستبداد بمصائرها ، أو التلاعب بثرواتها ومقدراتها ، مما يجعله أكثر ميلا إلى الزهد فى تلك الحياة بكل ما يشوبها من فساد الرعية والراعى على السواء ، ففى ظلال السياسة لا يستريح ، وفى عالم الناس لا يجد ما يحببه إلى نفسه ، وفى عالم الفقهاء لا يجد ما تهدأ إليه خواطره وفكره ، وقد كثرت الصراعات بينهم ودرجوا على الجدال الدائب بينهم فى كل شئ :

---

(1) اللزوميات ٢ / ٣٦١ .

كـأنَّ نفـوسَ النـاس واللـهُ شَاهدٌ ... نـفـوسُ قِرَاشٍ مَالـهُنَّ حُلـومُ
وقـالُوا فـقـيـهٌ والفـقـيـهُ مُمَوِّهٌ ... وحـلـفُ جِدَالٍ والـكـلام كُلـومُ[1]

وفى عالم الشعراء ازدادت الصورة قتامة حين لم يجد منهم إلا سارقا يسطو على أقواله ، أو منافقا يتملق الحكام ، أو هزيلا تكثر لديه الأخطاء ، فماذا بقى له إذن فى عالم فقد فيه كل ثقته بكل من حوله وما حوله من صور الحياة والمجتمع ، فكان هذا منطلقه إلى اعتزال الناس والتنفير من الحياة ، وسخريته ممن يطلب فيها مزيد بقاء :

تعبٌ كلُّها الحيَاةُ فَمَا أعْـ ... جَبُ إلاَّ مِنْ رَاغبٍ فى ازْدِيادِ[2]

ولذا انصرف إلى ذمها فى إطار القاسم المشترك بين الزهاد ، حين صور غرورها ، وخداعها، واستوقفته مفاتنها ، وحذر نفسه وغيره من الاطمئنان إليها ، أو الركون إلى متعها ومغرياتها ، ولذا رَسم لنفسه منها طريق الخلاص حين قال :

حـيـاةٌ ومـوتٌ وانـتـظارُ قيـامَةٍ ... ثـلاثٌ أفـادتَنَا ألـوفَ مَعَانِ
فـلا تُمْهـرا الدُّنْيـا المروءةَ إنهـا ... تُفَارقُ أهْلـيـهَا فـراقَ لعَانِ
ولا تـطـلـبـاهـا مـن سنَانٍ وَصَارمٍ ... بيَوْمِ ضـرابٍ أو بيَـوْمِ طـعَانِ
وإنْ شئـتـمـا أن تخلصَا مـن أذاتهـا ... فـحُطَّا بهـا الأثـقـالَ واتَّبِعَانى[3]

وفى مقابل صورة الدنيا لديه كزاهد فيها ، راح يعرض صورة الموت ، وفيها تجاوز مسلك الزهاد ممن شغلوا بمشهد الموت ومشكلة المصير ، إذ صوره باعتباره الراحة الكبرى التى ينتظرها :

حَياتىَ تَعذيبٌ ومَوْتىَ رَاحةٌ ... وكلُّ ابنِ أُنثىَ فى التُّراب سَجينُ

فهو يرى فيه من الهدوء والاطمئنان ما يدفعه إلى تفضيله :

مـتـىَ يَنقَضىَ الوقتُ واللـهُ قـادرٌ ... فـنسـكـنَ فـى هـذا الـتُّراب ونَهْدَأ
تُجـاورُ هـذا الجِسْمَ والـروحَ بُرهةٌ ... فـمـا بَرِحَتْ تأذىَ بذَاكَ وتَصْدأ[4]

(1) اللزوميات ٢ / ٢٨٠.
(2) شروح سقط الزند ٣ / ٩٧٧ .
(3) اللزوميات ٢ / ٣٨٣ .
(4) اللزوميات ١ / ٣٨ .

صحيح أنه شغل بسكرات الموت، وتصوير مرارته على نهج أبى العتاهية ، ولكنه رأى تلك المرارة أفضل من متاعب الدنيا ومعاشرة أهلها ، إلى جانب صوره التقليدية التى أدارها حول حتميته ، ورهبته ، وعمومه على البشر ، أو عنصر المباغتة الذى يرتهن به ، وما يرتبط به من مشاهد محسوسة حول القبور التى من أجلها يهتف بالناس وكأنه يعتب عليهم :

خفِّفِ الوَطْءَ ما أظنُّ أديمَ الـ ... أرضِ إلاَّ مِنْ هَذِهِ الأجْسادِ

سِرْ إنِ اسطَعْتَ فى الهَوَاءِ رُوَيداً ... لا اختيالاً عَلَىَ رُفَاتِ العِبادِ[1]

فإن تجاوز المحسوس إلى العالم الغيبى وجدته شديد الانشغال ، كثير الذكر للمصير ، والحساب ، والجنة ، والنار ، وعقد المقارنه بين الفناء والبقاء .

وهِىَ الحياةُ فَعِفَّةٌ أو فتنةٌ ... ثُمَّ المماتُ فَجَنَّةٌ أوْ نَارُ

وكثر لديه ترديد القول حول الآخرة من خلال ما أبرزه من ضلال من لا يصدق بها :

خُلِقَ النَاسُ لِلبَقَاءِ فَضَلَّتْ ... أمَّةٌ يَحسَبُونَهم لِلنَّفَادِ

إنّما يُنْقَلُونَ مِن دارِ أعْمَالٍ ... إلى دارِ شَقْوَةٍ وَرَشَادِ[2]

ومن ثم كان إشفاقه على الأحياء والموتى جميعا انتظارا لذلك للقاء المرتقب بينهم جميعا :

لا تَظْلِموا الموْتَىَ وإنْ طالَ المدَى ... إنىِّ أخافُ عليكُمُ أنْ تَلتقُوا[3]

وقد قارب بفكره منطق المرجئة حول فلسفة العفو الإلهى ، وإن كان لم يسلك مسلكهم فى مجالس اللهواء أو إباحية السلوك ، بل عرض إيمانه وتسليمه بالعفو الإلهى فى تساؤله حول نهاية معاناته :

أأخْشَىَ عذابَ اللهِ واللهُ عَادِلٌ ... وقَدْ عِشتُ عَيْشَ المُستَضَامِ المُعَذَّبِ[4]

---

(١) سقط الزند ٣ / ٩٧٥ . (٢) نفسه ٣ / ٩٧٨ .

(٣) اللزوميات ١ / ١٣٢ .

(٤) نفسه ١ / ١٠٠ وانظر تحليل الدكتور طه حسين لهذا الموقف بصدد إشفاقه على الشاعر فى سجنه (٨٩ - ٩٠) .

وفيما عدا هذه الجوانب المشتركة راح الشاعر يتفرد - كما رأينا - فى زهده على طريقته في الترهب ، ورفض الزواج والإنجاب أو تحريم أكل الحيوان أو ثمرته ، أو الطيور، فبدا غريبا عن تلك الحياة بفكره «الخاص» إن صح تطابق هذا الوصف على مبالغاته فى زهده ، فقد سعى وراء العدم سعيا واضحا دفعه إلى تفضيله على الوجود :

وما لِنَفْسى خَلاَصٌ مِن نَوَائِبِها ولا لغَيْرِى إلا الكونُ فى العَدَمِ[1]

وقريبا من هذا المنطلق راح يفسر رفضه الإنجاب ويبرر فكرته قائلا :

هذا جَنَاهُ أبى عَلىَّ وما جَنَيْتُ علَى أحد

وهو البيت الذى أوصى أن يكتب على قبره بعد دفنه فيه .

وقد بدا زهده من مجمل هذه الزوايا أقرب إلى حاله من حالات «الاكتئاب النفسى والحزن الشخصى واليأس من الحياة» [2] .

وكأنه استكمل بذلك منطق رفضه للحياة فى كل صورها السياسية والاجتماعية والأخلاقية والفكرية ، وهو المدخل إلى عزلته وتعدد مواد فلسفته ، حتى أصبحت تلك الفلسفة خاصة بمثابة مفتاح لشخصيته ، إذ بدت السمة الغالبة عليه كإنسان وفيلسوف وشاعر فى آن واحد .

وإذا كان زهد أبى العلاء قابلا للجدل أو النقاش حوله ، فإن فلسفته لا تقبل كثير خلاف حولها ، إذ أجمعت معظم الدراسات الأدبية على اعتباره فيلسوفا وشاعرا معا ، أو شاعراً حكيما ، أو شاعراً فيلسوفا على نحو ما ذهب إليه الدكتور طه حسين حين رد فلسفته إلى كافة مصادرها ، وحرص على نقدها نقدا يميز حقها من باطلها على حد تعبيره وهو يحدد تلك الفلسفة من خلال الحياة نفسها ، ثم من خلال الفلسفات اليونانية أو الهندية أو الفارسية ، وكتب الدين المختلفة[3] ، ثم يتوقف الدكتور طه وقفة خاصة عن العقل فى معرض رده على الباطنية :

(١) نفسه ٢ / ٣١٨ .
(٢) الفكر والفن فى شعر أبى العلاء (صالح حسن) ١٨٧ .
(٣) تجديد ذكرى أبى العلاء ٢٣٣ .

يَرْتَجى الناسُ أن يقومَ إمامٌ ناطقٌ فى الكتيبة الخرْساء
كذبَ الظنُّ لا إمامَ سوَى العقـ ـل مُشيراً فى صُبْحِه والمسَاء
فإذا ما أطعتَهُ جلب الرّحْـ ـمة عندَ المسَيرِ والإرساء[1]

إذ راح يتخذ من العقل إماما له فى البحث عن حقائق الكون ، ووسيلة التعرف على جوهر الأشياء ، والغوص وراء أعماق النفس ، واستكشاف ما وراء الظواهر من دلالات .

ثم ينتقل الدكتور طه إلى تحديد موضوع فلسفته من خلال ما يحلله فى حقول الفلسفة الطبيعية أو الفلسفة الرياضية ، أو الإلهية والعملية ، وهو ما يتناوله بعد ذلك بالتفصيل حين يتحدث عن الزمان والمادة والمكان وتناهى الأبعاد فى إطار فلسفته الطبيعية ، ثم الألوهية ، والجبر ، والروح ، والتناسخ ، والجن ، والملائكة ، والبعث فى إطار الفلسفة الإلهية ، ثم حديثه عن أصل الإنسان ، وغرائزه ، والدنيا والعدم ، والزواج، والمرأة والأخلاق ، والحيوان ، والسياسة والاقتصاد والعزلة ، لينهى الحوار بعرض خصائصه الفلسفية موزعة بين التعميم والتخصيص من خلال موقفه كفيلسوف وشاعر معاً .

وعند غير الدكتور طه يبدو وصف أبى العلاء بالفيلسوف موضع خلاف على اعتبار أن فلسفته قد تسقط شاعريته ، أو - على الأقل - تجور عليها، وهو ما بدا خلاصة درس نهض به الدكتور مندورفى (الميزان الجديد) ، والدكتورة بنت الشاطىء فى (الحياة الإنسانية عند أبى العلاء) ، والدكتور شوقى ضيف فى (فصول فى الشعر ونقده) ، وغير ذلك فى عديد من الدراسات التى شغلت به شاعراً أو فيلسوفا ، أو هما معاً ، وهذا هو الأدق . فمن الظلم له كشاعر أن تنفى عنه صفة الفيلسوف ، وقد خاض أعمق قضايا الفكر الفلسفى ، واقتحم على الفلاسفة عالمهم عن فهم ووعى كافيين لأن يشاركهم حواراتهم حول الألوهية ومشكلة الإرادة الإنسانية ، قضايا الروح والجسد ، وغربة الإنسان ، والعلة الغائية من الوجود ، والحديث عن العدم ، إلى جانب أحاديث العزلة والتشاؤم التى رأينا منها جوانب كثيرة فى حديث الزهد لديه .

---

(١) اللزوميات ١ / ٥١ .

وحتى لا تنصرف الدراسة هنا إلى تناول ما فصلته الدراسات المعنية بفكر أبى العلاء وفنه يحسن الرجوع إليها فى دراسة الظاهرة بعمق وتفصيل ، فقط توقفنا هنا أملا في حث القارئ على العودة إلى أى من تلك الدراسات لاستكشاف مزيد من أبعاد فكر الفيلسوف ، وكذا فكر الشاعر ووجدانه من خلال أبى العلاء نفسه[1] .

(٢) مع المتصوفة

وانتقالا من عالم الزهاد إلى المتصوفة ترانا فى حاجة إلى وقفة أخرى عند هذا العالم وعلاقته بالفلسفة والشعر ، إذ تبدو الصلة أشد ما تكون عمقا بين المتصوف والشاعر ، إذ إن كلتا التجربتين تعتبر وجدانية خالصة ، فقد رأينا الزهد موقفا من الحياة ومتعها ، وهو بداية طبيعية للتصوف الذى انخرط فى زيادة فلسفة «الأنا» إزاء كل ما حولها ، فلم يقتصر على حياة الزهد القائمة على العزلة أو التأمل ، بل تحول إلى مدرسة تتحاور حول محبة الله ، وكشف حالات الوجد إزاءه سبحانه وتعالي من خلال معجم خاص تحتويه أفكار الشفافية ومقامات التوحد وغيرها .

من هنا بدا التصوف امتدادا للزهد يتفق معه ويختلف ، وتتشكل من خلاله تلك الدراسة الجديدة التى يهمنا منها أيضا فريق اتخذ من الشعر أداته لتصوير فلسفته الصوفية بكل أبعادها ، بصرف النظر عما يجب أن تنهض به الدراسات الفلسفية المتخصصة حول التأريخ الدقيق للتصوف ، أو البحث عن مصادره الإسلامية أو الهندية ، أو اليونانية أو اليهودية أو النصرانية أو الفارسية أو غيرها .

وفى هذا الإطار تمتزج المواقف الأدبية بالفلسفية امتزاجاً شديد الوضوح ، ربما تعكسه هذه القسمة الأدبية التى يمكن أن نراها موزعة بين تعبيرات الصوفية وتصويرها بين نثر وشعر ، فكأن الأدب يدخل عالم الصوفى بنوعيه الأسايين ، ولعل عالم الوجدان الذى يعد قاسما مشتركا بين الأديب والصوفى قد أكد هذا التداخل بينهما بدليل ما نراه من بدايات شعرية صوفية يرددها تلاميذ الحسن البصرى إلى رابعة العدوية ، إلى من جاء بعدها من شعراء الحب الإلهى ، وكذا من شعراء توقفوا طويلا عند مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم والشوق إلى الأماكن المقدسة ، عل نحو ما كان من معروف البلخى ،

---

(١) يراجع ضمن محاور هذه القضايا صالح حسن بعنوان الفكر والفن فى شعر أبى العلاء ودراسة عبدالقادر زيدان «قضايا العصر فى أدب أبى العلاء» .

والسهروردى ، والبرعى ، إلى أن يأتى القرن السابع بابن الفارض ، وجلال الدين الرومى وابن عربى ، والبوصيرى ، وابن عطاء الله السكندرى وغيرهم من شعراء الصوفية الذين تزاحموا على الشعر حتى حولوه إلى مادة صوفية ورؤية روحية لا يكادون ينصرفون عنها[1] .

وتتعدد ميادين القول لدى الصوفية وتكثر مجالاته ، وخاصة فيما يطلقون عليه المقامات والأحوال ، وما يحدده بعضهم من خلال الأحوال الخاصة بهم كالمراقبة ، والقرب ، والمحبة ، والخوف ، والرجاء ، والشوق ، والأنس ، والطمأنينة ، والمشاهدة ، واليقين ، وأشباهها ... وكذا من المقامات كالتوبة والورع ، والزهد ، والفقر ، والصبر ، والتوكل ، والرضا .. وكلها مواقف تندرج ضمن عالم الأخلاق ومجالات السلوك ، والبحث عن القيمة والمثل الأعلى ، وينتهى عندهم هذا المثل إلى ترسيخ حب الله تعالى فى النفس ، فى موازاة الانقطاع عن حب الدنيا أو الانشغال بمتعها وزخرفها ، وهو ما يحتاج منهم إلى ضروب من المجاهدة وترويض النفس الأمارة بالسوء ، على نحو ما قاله أبو القاسم السيارى[2] :

صَبَرتُ على اللذَات حتىٰ تَوَلَّتِ
وألزَمْتُ نَفسِي هَجْرَها فاستَمَرَّتْ
وما النفسُ إلا حيثُ يجعلُها الغنىَ
فإنْ أُطعِمَتْ تَاقَتْ وإلاَّ تَسَلَّتِ
وكانَتْ على الأيامِ نفسٌ عَزيزةٌ
فلما رأت عَزمْي علىَ الذُّلِّ ذُلتَ

فهو يجمع فى حواره الذاتى بين دنايا النفس وضرورة مقاومتها ، والحرص على الانتصار على شهواتها . وهو استكمال لما دار بين الزهاد والمتصوفة من صيغ حوارية صورتها مقامات التصوف عند رابعة العدوية من مقام التوبة والرضا والمراقبة والمحبة

(١) طبقات الصوفية ٤٦٤ .
(٢) رابعة العدوية (طه سرور ٥٢) .

وغيرها فإذا بمعراج رابعة ينتهى إلى «الفناء الكامل فى الخالق سبحانه بلا وساطة»[1] وإذا برابعة تجمع بين قمة الزهد وبدايات التصوف حين أطالت الحديث والتأمل لمنطقة الخوف والتقوى ، فأحالت الرعب إلى المعرفة ، ووجهت الحرمان إلى عالم الرضى ، والقسوة إلى الإشراق ، وهى أول من جعلته «شرعة ذات ألوان روحية وأهداف وجدانية ، وأطلقت فيه تيار التسامى والتصعيد والتحليق إلى الأفق الأعلى»[2] .

وكذا كان زهدها بما يشع فيه من صور المناجاة بين المخلوق وخالقه سبحانه وتعالى:

وزَادى قـليـلٌ مـا أراهُ مُبَلِّغـى

ألـلزاد أبـكى أمْ لـطُول مـسَافَتى ؟

أتَحْرِقُنِى بـالـنـار يـاغـايـةَ المنُى

فـأينَ رَجـائى فـيكَ أينَ مَخَافتى

وأيضا ما كان من قولها فى حال الحب فقد عاشت خالصة له ، على نحو ماروته عنها (عبدة) وهى التى لازمت رابعة طوال حياتها قائلة «كانت لرابعة أحوال شتى فمرة يغلب عليها الحب ، ومرة يغلب عليها الأنس ، ومرة يغلب عليها الخوف ، ومرة يغلب عليها البسط ، فسمعتها فى حال الحب تقول :

حـبـيـبى ليسَ يَعْدِلهُ حَبـيبُ

ولا لِسـواهُ فـى قـلبى نَصِيبُ

حبيبى غـابَ عن بَصَرى وشَخصى

ولـكـنْ فـى فُؤادى مَا يَغـيبُ

وهو ما ترجمه رفضها للزواج ، وما زاده وضوحا قولها :

راحَتى يـا إخْوَتى فـى خَلْوَتى

وحَبـيـبى دائـمـا فـى حَضْرَتى

---

(١) نفسه ٩٢ .

لـم أجدْ لِى عَنْ هـواه عــــوضـــــاً

وهــواهُ فـــى الــبَرايـــا مِحْنَـــتَى

حــــيـنـمـــــا كـنـتُ أشَاهِد حُسْنَه

فَهُوَ مِحْرَابِـى إلـيــــــه قِبـلـتـى

إن أَمُتْ وَجــــــداً ومَاثَمَّ رِضــــــاً

وعَنَائـــى فِى الـــوَرَى أوشِقْوَتـــى

يـاطـبــــيـبَ الـقَلب يـا كُلَّ المنَى

جُدْ بِوَصْلٍ منك يشـفي مُهـجـتـى

يـاســــرورى وحــيَاتـى دائـمــــاً

نَشْأتـى مـنـكَ وأيـضــــاً نَشْوَتـى

قــد هـجـرتُ الخَلقَ جَمـعاً أرتجى

منكَ وصـلاً حـتي اقـضيِ مُنْيـتَى

وعلى غرار هذه الأنماط الزهدية الصوفية نقلت رابعة الزهد إلى أفق من التصوف الإسلامى ، وعندئذ طال حوارها فى أعماق التصوف ، وتعددت أشعارها فى المحبة كما تعددت تعريفاتها على نحو من قولها :

كـــأســـىِ وخَمْرى والـنـديمُ ثـلاثـةٌ

وأنـا المشَوُقَــة فـى المحَبَــة رَابـعَةْ

كـأسُ المسـرة والـنعـيـمِ يُديرُها

ســاقـى المُدام عـلـى المدَى إلا مَعَهْ

فـــإذا نـظـرْتُ فـــلا أرىَ إلالـهُ

وإذا حـضَرْتُ فـلا أرى إلا مـعـهْ

يـاعـــــاذلـى إنِى أحـبُّ جَمَالَهُ

تَالـلـه مـــا أذنـىِ لـعَذْلـكَ سَامِعَهْ

كَمْ بِتُّ مِن حَرْقَـــى وفَرْطِ تَعَلــقـــىِ

أجـرى عـيـوناً من عـيـونى الدَّامِعَهْ

لا عَبْرتـى تَرْقَـــا ولا وصـلـى لـهُ

يَبـقىَ ولا عَيْنى القـريحـةُ هَاجِعـه

فهى تنطلق من مقام الحب الإلهى الذى عرفت به فى أبياتها المشهورة خلال تلك النجوى الإلهية :

أحـــــبُّك حــــبَّيْنِ حـبَّ الـهَوَىِ

وحــــــــبًا لأنَّكَ أهـــلٌ لِذَاكَا

فـــأمـــا الـذى هُوَ حـبُّ الـهَوى

فـشُغُلى بـذكـركِ عــمَّنْ سِوَاكـا

وأمـــــا الــذى أنــتَ أهـلٌ لــه

فـكـشْفُك لى الحُجْبَ حـتىً أراكـا

فــــلا الحَمْدُ فـى ذاَ ولا ذاكَ لـى

ولـكـن لـكَ الحــمــدُ فى ذاَ وذَاكَا(١)

(١) تراجع الشواهد وتعليقاتها في الدراسات الخاصة بالفلسفة الإسلامية على غرار دراسة الدكتور التفتازانى ودراسة نيكولسون التى ترجمها الدكتور أبو العلا عفيفى .

وهى النجوى التى يبررها حرص الصوفى لديها على تصوير انعدام المثلية فى مثل قولها :

أصــــبَحْتُ صَبًّا ولا أقـــولُ بِمَنْ
خَوفــــــاً لِمَنْ لا يَخَافُ مِنْ أَحَدِ
إذا تـــفـــكـــرتُ فـــى هَوَاىَ لـــه
لمســـتُ رأسِيَ هَلْ طـــارَ عَنْ جَسَدِى

وهو ما يضاف إلى ضروب أخرى من المناجاة التى برعت فى تصوير تفاصيلها أو تحديد أبعادها من مثل قولها الشائع :

فليـــتَكَ تحلوُ والحيـــاةُ مـــريرةٌ
وليــــتَك تَرْضـىَ والأنـامُ غِضَابُ
وليتَ الّذى بينى وبينك عـــامــرٌ
وبـيـنـــى وبـــينَ الـعَالمـين خَرَابُ
إذاَ صَحَّ منك الوُدُّ فـــالكلُّ هَيِّنٌ
وكـلُّ الـذى فـــوقَ الـتُّراب تُرابُ

وعلى هذا المنهج كان ما عرضته فى بعض الأحوال على نحو قولها فى حال «البسط» :

يــاسُرورى ومُنْيــــتــى وعـــمِادِى
وأنــيـــــســى وعُدَّتــى ومُرَادِى
أنــتَ روحُ الــفُؤاد أنـــتَ رَجَائــى
أنـتَ لِى مـــؤنـسٌ وشـــوقـكَ زادِى

أنتَ لولاكَ ياحياتى وأنسى

ما تَشتّتُ فى فسيح البلادِ

كَمْ بدَتْ مِنَّةٌ وكَمْ لكَ عِنْدى

من عطاءٍ ونعمةٍ وأيادي

ليس لى عنك ما حييتُ بَرَاحُ

أنتَ منىَّ مُمَكَّنٌ فى السَّوادِ

إنْ تكُنْ راضياً علىَّ فإنىَّ

يامُنىَ القلبِ قدْ بدا إسعادى[1]

وعلى غرار ذلك ما ورد عنها فى حال «الخوف» وحال الأنس بما يحكى جوانب بارزة من تصوفها أثرت فى مسيرة الصوفية بعدها ، حيث تعددت صور ترويض النفس والتغلب على أهوائها ، والتذرع بالصبر الذى كثر حوله أيضا حوار الصوفية باعتباره إحدى ضرورات المجاهدة، على النحو الذى رصده قول أبى محمد البسطامى :

إذا ما عَدتَ النَّفْسُ عن الحَقِّ زَجَرْناها
وإن مالت إلى الدُّنْيَا عن الأُخْرَى مَنَعْناها
تُخادعُنَا ونَخْدَعها وبالصَّبْر غَلَبْنَاهَا
لهَا عَرْفٌ من الفقر وفى الفقر أنَخْنَاها[2]

ولعل التصوف أخذ من الزهد جانبه السلبى حين أفرط أهله فبالغوا فى تصوير مبدأ التوكل لديهم ، وكأنه ينتهى بهم إلى الخلاص الكامل للعبادة ، والانصراف عن

(١) تراجع الدراسات التى خصت رابعة بالدراسة على نحو ما صنعه الدكتور طه سرور ودراسة الدكتور مصطفى حلمى حول الحياة الروحية فى الإسلام .

(٢) صفوة الصفوة ٩٥ .

العمل المطلق للدنيا ، فلم يتورعوا من الرحلة إلى آفاق الأرض ، بلا زاد ولا ماء ولا عمل ، تحت مفهوم هذا التوكل الذي يتجاوز كثيرا مفهوم القناعة أو التقشف عند الزهاد ، وإن التقوا بهم – بالضرورة – فى التنفير من الركون إلى المال ، أو الانخداع بمظاهر الدنيا الزائلة .

وتأخذهم خصوصبة المسلك إلى خصوصية التعبير عنه ، ومن ثم كانت كثرة الرموز التى خلفوها ، وكأن ما أسهموا به فى تشكيل اللغة الأدبية من خلال المجاز ، وعندهم ترددت صور «الخيال المتصل والخيال الإبداعى من خلال علاقته بالشعر والتصوف ليكون رابطا مؤكدا بينهما»[٢] .

ولاشك أن شيوع هذا المجاز لديهم كان مكملا لتلك الرمزية التى شاعت فى شعرهم ، علي نحو ما كان من انصراف شاعر صوفى كالحلاج مثلا إلي صورته المشهورة للخمر من هذا المنظور الرمزى الذى اتخذ فيه الخمر مجالا للتشبيه، حين صورها فى الزجاج فرآها معه متحدة ، وكذا من يظن أن الخمر لون الزجاج ، فإذا صار مألوفاً ورسخ فيه قدمه استغرق فقال :

رقَّ الزُّجاج ورآقتِ الخَمْرُ
وتشابَها فتَشَاكَلَ الأمْرُ
فكأنّما خمر ولا قَدَحٌ
وكأنَّمَا قَدَحٌ ولا خَمْرُ

وإن كان الحلاج لا يقصد الخمر ولا كأسها هنا ، بل اتخذها مجالا لتصوير حالة فناء الفناء (فقد فنى عن نفسه وفنى عن فنائه فإنه ليس يشعر بنفسه فى تلك الحال ، ولا بعدم شعوره بنفسه ، ولو شعر بعدم شعوره بنفسه ، لكان قد شعر بنفسه ، وتسمى هذه الحال بالإضافة إلى المستغرق فيها بلسان المجاز اتحاداً وبلسان الحقيقة توحيدا ، ووراء هذه الحقائق أيضا أسرار لا يجوز الخوض فيها) [١] .

---

(١) الخيال والشعر فى تصوف الأندلس ٤٣ .

(٢) فى التصوف الإسلامى وتاريخه(د . عفيفى) ١٣١ والتصوف الإسلامى (التفتازانى) ١٣٠.

وفى شعر الحلاج تتعدد الصور والأبعاد الصوفية ابتداء من حديثه عن الذات ، ودعوته إلى تقوى الله الذى لا يخلو منه مكان ما :

وأىُّ الأرض تـخـلـو منـكَ حـتىٰ
تعـالوا يَطلبُونك فى السَّمـاء
تـراهُمْ يـنـظُرون إلـيـكَ جَهْراً
وهُمْ لا يُبـصِرونَ من العَمـاء(١)

وعلى هذا النحو بدأ يوظف شعره فى تصوير العشق الإلهى ، وفى تناول القرب والبعد ، وانفراد الروح بالحبيب ، والتجلى وأنواره ، والمواجيد والأحوال ، والذكر وعلاقته بدرجة الكشف والمشاهدة ، وكذا جاء حديثه عن حقيقة الحق سبحانه وتعالى وعن تجلى الحقيقة لمن رامها وطلبها ، وهو مطلب يرتبط بالمجاهدة والزهد والتصبر ، وعندئذ تداخل لديه المصطلح الصوفى والشعرى تداخلا تاماً ، وحملت ألفاظ الشعر من ألفاظ المتصوفة ما حملته من دلالات خاصة لديهم من مثل قوله وقد غلبت الصنعة والقصد إلى الانتقاء اللفظى بما يصور تأملاته :

سُكوت ثـم صَمْتٌ ثـم خَرَسٌ
وعِلْمٌ ثـم وجَدٌ ثـم رَمْسُ
وطـينٌ ثـم نَارٌ ثـم نُورٌ
وبَرْدٌ ثُمَّ ظِلٌ ثُمَّ شَمْسُ
وحَزْنٌ ثُمَّ سَهـلٌ ثـم قَصْرٌ
ونَهْرٌ ثـم بـحْرٌ ثـم يـبـسُ

(١) ديوان الحلاج ١٨ .

وقـــبــضٌ ثـم بَسْطٌ ثـم مَحْوٌ
وفَرْقٌ ثـم جـــمْعٌ ثـم طَمْسُ
عبَاراتٌ لأقْوَام تـــسَاوَت
لـدَيـهـم هـذِه الـدُّنـيــا فَلَيـس
وأصــــواتٌ وراءَ الـبَاب لكِنْ
عـبــاراتُ الورَى فـى القُرْبِ هَمْسُ

وعلى هذا النحو من التداخل تفاعلت لغة الشعر مع لغة التصوف وبدت الرمزية فى الأدب الصوفى ذات صلة وثيقة لا يمكن إلا درسها وتحليلها فى علاقتها بالمذاهب الأدبية[1] .

كما كثرت لديه لغة المناجاة - مناجاة المولى سبحانه - وطلب النجاة والدنو من الحضرة الإلهية ، وامتزاج الأرواح ، وهو ما أسرف الحلاج فى تصويره حتى اشتهر بكثرة حواراته مع الذات الإلهية حتى بدت محاورة قلبية فى مثل قوله :

رأيـــتُ رَبـــىْ بعَيْنِ قَلْبِـــى
فـقـلـتُ ، مـن أنْتَ ؟ قـال : أنْتَ
فـلـيـسَ لـلأيْنَ مـنـك أيْنٌ
ولـيـس أيـنٌ بـحــيـثُ أنْتَ
ولـيــس لـلـوَهْم مـنـك وَهْمٌ
فـــيَعْلـمَ الـوهـمُ أيـنَ أنْتَ
أنــتَ الــذى حُزْتَ كــلَّ أيــنٍ
بِنَحْوِ «لا أيــنَ» أيــنَ أنــتَ ؟

(١) الرمزية فى الأدب العربى (درويش الجندى) ص ٢٦ على سبيل المثال .

فَفِى فَنَائِـــــى فَنَا فَنَائِـــــى

وفـــــى فَنَائِـــــى وَجَدْتُ أَنْتَ

فـى مَحْوِ اســـمى ورَسْمِ جِســـمى

ســـألتُ عـنـى فـــقـلـتُ : أنْتَ

أشــــارَ سِرى إلــيــكَ حـــتَى

فـــنـيـــتُ عَنِّى ودمـــتَ أنـــتَ

أنـتَ حـــيـــاتـى وســـرُّ قـلـبى

فـحـيـثـمـا كـنـتَ كـنـتَ أنتَ

أحـطـتَ عـلـمـــاً بـكـلِّ شـىءٍ

فـــكـــلُّ شـــىءٍ أراهُ أنْتَ

فـــمـنَّ بـالـعـــفْوِ يـا إلـهـى

فـلـيـسَ أرجــــوُ سِوَاكَ أنْتَ

ولك أن تلاحظ بنية الأبيات كاملة على هذه الثنائية بين (الأنا) و(الأنت) ليصل بها الشاعر إلى لغة التوحد التى كثر فيها حواره ، وتردد حديثه عن الذات العليا والحب الإلهى ، والفناء والتوحد على النحو الذى يحكيه كل بيت من الأبيات على حدة ، فما بالنا باللوحة الكبرى التى تشكلت من مجمل هذه الأبيات ، ثم ما كان من لوحته الكبرى التى تناصرت بين شعره فى الديوان ..

وكأنه أراد من خلال شعره أن يقتحم مجالات يدعم بها موقفه ، ويعكس تصوراته، ويطرح شطحاته الصوفية كما كان من توظيفه فى الرد على مقولة مالك بن أنس والفقهاء الظاهريين حول الصفات الإلهية والآيات المتشابهة فى القرآن ، وخصوصا قوله تعالى «الرحمن على العرش استوى» التى صرخ مالك بن أنس فى الباحثين عن معناها

«الاستواء منه معقول ، والكيف منه مجهول ، والسؤال عنه بدعة ، والإيمان به واجب» ، ويقول الحلاج : فالكيف عنه معروف ، والغيب هو المجهول وينشد :

سِرُّ السَّرائرِ مَطْوِيٌّ بإثْبَاتِ
من جانبِ الأفقِ من نُور بطيات
فكيفَ والكيفُ معروفٌ بظاهِرِه
فالغيبُ باطنُه للذّات بالذاتِ
تاهَ الخلائقُ فى عمياءَ مُظْلِمَةٍ
قصدُوا ولم يعرفُوا غير الإشَارَاتِ
بالظّنّ والوَهْم نحوَ الحق مطلبُهُم
نحو السماء يناجُون السَّمَاواتِ
والربُّ بينهمُ فى كل مُنْقَلبٍ
محلُّ حالاتهم فى كلّ سَاعات[1]

كما قد يحاول أن يفلسف موقف الإنسان أمام القدر على نحو قوله المشهور :

ما يفعلُ المرءُ والأقدار جَاريةٌ
عليه فى كل حالٍ أيُّها الرائى
ألقَاه فى اليم مكتوفاً وقال له :
إياكَ إياك أن تبتلّ بالماء[2]

وعلى نحو ما اتجه إليه شعر الحلاج من رمزية الأداء واحتواء مشاعر الصوفى

(١) ديوان الحلاج ٢٥ . (٢) نفسه ١٩ .

وإبراز طبيعة فكره ، كان شعر ابن الفارض حين انصرف إلى تصويره المشهور للخمر من هذا المنظور الرمزى على نحو قوله المشهور :

شـربْنا عـلى ذكـر الحـبـيـب مُدَامَةً

سكِرْناً بهـا من قـبل أن يُخْلقَ الكَرْمُ

ولـولا شَذاها مـا اهتَدْيتُ لِحَانـهـا

ولـولاَ سَناها مـا تـصـوُّرها الـوَهْمُ

فـإن ذُكِرتْ فـى الحَىِّ أصـبحَ أهلُهُ

نَشَاوى ولا عـارٌ عـلـيـهـم ولا إثْمُ

وإنْ خَطرَتْ يومـا عـلى خـاطر أمـرئٍ

أقـامَتْ بـه الأفـراحُ وارتحـلَ الـهَمُّ(١)

فهو يأخذ من عالم الخمر هذه الدلالات الرمزية التى يحصرها فى إطار سمت خاص به ، حيث يرصد فيها الحب والمنافع التي صورها قوله :

سَكِرْتُ بـخَمـرْ الحُبِّ فـى حَان حُبِّهـا

وفـى خـمـرةٍ لـلـعَاشِقـينَ مَنَافِعُ

وبذا بدا الشعر لديه أدق من النثر فى قبول هذه المعانى الرمزية التى يرمى إلى تصويرها ، ففى لغة الشعر ينتصر المجاز على التقرير ، ويبرز الرمز شديد الوضوح ، فهو أقرب إلى الخيال والصورة ، حتى بدا شاعر صوفي كابن الفارض أهلاً لأن يعتد بمكانته الأدبية بين الشعراء كما يعتد بفلسفته بين المتصوفة ، ومن ثم لقى ديوانه شروحا كثيرة أخذ بعضها المنحى الصوفى فى تناوله لمعانى الصوفية ورموزهم ، وعكف البعض الآخر على دراسته أدبيا من منظور الصورة والموسيقى واللفظ ، ومن هنا تعددت حول ديوانه

(١) ديوانه ١٧٩ .

الشروح الصوفية الفلسفية من ناحية ، والأدبية التصويرية اللغوية من ناحية أخرى [1] ، على نحو ما تكرر من شروح حول تائيته الكبرى فى نظم السلوك ومطلعها :

سقتنى حُمَيّا الحُبِّ راحةُ مُقْلتى

وكأسُ مُحَيّا مَنْ عَنِ الحُسْنِ جَلّتِ

أو ميميته الخمرية ومطلعها :

شربْنا على ذِكْرِ الحَبيبِ مُدامَةً

سكِرْنا بها من قبل أن يُخْلَقَ الكَرْمُ

وقد عمدت بعض الدراسات إلى توقف خاص عند خصائص شعر ابن الفارض على المستوى الأدبى ، بين ما فيه من محسنات بديعية ، أو تصغير ، أو مبالغة ، أو تشطير ، أو إبداع فى التصوير ، وفى ثنايا هذا التناول تكشفت ملامح التصوف ، وظهرت حالات الوجد من خلال قصائد الشاعر التى ازدحم بها ديوانه .

وما ينسحب على تداخل الشعر والتصوف لدى ابن الفارض يكمل ما سبق أن رأيناه عند الحلاج ، وما بلوره - أى الحلاج - من فكرة التوحد فى مثل قوله :

أنا سرُّ الحقِّ والحقُّ أنا

بل أنا حقٌّ فَفَرِّق بَيْنَنَا

أنا عينُ الله فى الأشيَا فَهلْ

ظاهرٌ فى الكون إلاعَيْنَنَا

وكثيرة هى محاولاته لتصوير امتزاج الذات الإلهية مع الإنسان فى مثل قوله :

مُزِجَتْ روحُك فى روُحى كما

تُمْزَجُ الخَمْرَةُ بالماءِ الزُّلال

---

(١) انظر ابن الفارض سلطان العاشقين (د. محمد مصطفى حلمى) .

فــــإذا مــــسَّكَ شــيءٌ مَسَّنــى

فـــــإذا أنــتَ أنَا فــى كُلِّ حَال

أو قوله المشهور :

أنَا مـــن أهــوَى ومـــن أهْوَى أنـــا

نـــحـــنُ روحَان حـــللْنَا بَدَنـــا

فـــــــإذا أبـــصرْتَنى أبـــصَرتَهُ

وإذا أبْصـــــــــرْتَهُ أبـــصرْتَنَا

وغير ذلك تكثر الشواهد التى نلقاها فى زحام أخبار الحلاج وبين طيات شعره ، كاشفة عن مدى استعانته بالشعر فى طرح فكره الصوفى ، وهو ما ينسحب على غيره من الصوفية ممن تطرد الظاهرة لديهم على نحو ما رأينا عند سلطان العاشقين ابن الفارض ، وما يتردد له نظير فى شعر محيي الدين بن عربى وغيره من كبار شعراء الصوفية ممن ظهر لديهم الاتجاه الأدبى واضحا جليا . وإن كان أشد ظهوراً لدى ابن عربى بالذات من خلال ما عرضته قصائده ومقطوعاته من غلبة اللّون الرمزى عليها ، إلى جانب ما أضافه من موشحات نظم فيها شعره الصوفى ليعكس بذلك أندلسية البيئة التى نشأ فى إطارها، كما يضيف ديوانه جديدا فى هذا المجال حين يشرحه بنفسه ويصنفه إلى : معارف رُبانية، وأنوار إلهية ، وأسرار روحانية ، وعلوم عقلية ، وتنبيهات شرعية ، وكلها تأتى فى ظل «ترجمان الأشواق» ، إلى جانب ما يضمه من قصائد الحنين والتجلى ، والحقيقة الإلهية ، والغيبة والفناء ، ووصف الخمر الإلهية . ولا شك أنه عرض فيه الاتجاهات المتعاضدة التى التقى فيها شعره بين المعانى الصوفية ، والزهد فى الدنيا وإيثار الآخرة ، وضرورة التأمل والنظرة الصائبة ، وأحاديث الموت ، والدعوة إلى الإخلاص فى العمل والبعد عن الرياء ، فكانت مادته الصوفية بمثابة عرض أدبى يتوج ما نحن بصدده من إبراز تداخل الشعر مع الفلسفة فى هذا الميدان لدى الزهاد والمتصوفة بوجه خاص .

(٣) الموقف الشعرى
بين فكر المعتزلة وأهل السنة

إذا كان الحس التاريخى أشد وضوحا فى فترات الفتن بكل صورها وأبعادها السياسية أو الدينية ، بصرف النظر عن منطقة النفاق لدى الشاعر حيث يعجز عن الثبات على المبدأ ، أو حتى حين يصرح بذلك على طريقة البحترى بين الاعتزال وأهل السنة ، فإن ثمة صورا من الثبات على المبدأ ظلت واردة فى شعر غيره على غرار ما بدا لدى على ابن الجهم منذ توقف عند جوانب خاصة من فتنة الاعتزال ، وكيف قضى عليها المتوكل ، حيث راح فى مقدمة القصيدة الرائية يشير إلى طبيعة هذا النمط من الفتن ، ويصور خطره على المسلمين جميعا :

أَمْ أنتَ من أبنائها عَالِمٌ

وزَلَّةُ العالِم لا تُغْفَرُ (١)

ففى مقابل هذه الزلة وإدراك مدى خطرها ، يصور فى المتوكل فصاحته وبلاغته :

وأخطبُ النَّاس على مِنْبَرٍ

يَخْتالُ فِى وَطْأتِهِ المِنْبَرُ

قاصداً بذلك إلى كشف الطبيعة الجدلية التى ارتبطت بطبائع الأشياء وعلى رأسها ظاهرة الصراع بين الفرق الدينية . فإذا كان أهل الاعتزال قد استندوا إلى جدل لإثبات قضاياهم العقلية فقد تنبه الشاعر إلى رصد نفس الأدوات والإشادة بالمقدرات المميزة للخليفة السنى ، بل راح يضيف إليها من صور شجاعته ما يحمى به مذهب الخلافة ويدفع عنه خصومه :

وتزحَفُ الأرضُ بأعْدَائِه

إذا عَلاه الدِّرْعُ والمِغْفَرُ

(١) ديوان على بن الجهم ٧١ - ٧٦ .

ليبدأ بعد ذلك فى عرض أبعاد الفتنة التى أسماها «النبأ الأكبر» ثم قصد إلى تفاصيلها :

قـالَ وكـيفَ البَأسُ عندَ الـوَغَى

قـلـتُ أتَاكَ الـنَبـأ الأكْبَرُ

قـامَ وأهـلُ الأرض فِى رَجْفَةٍ

يخـبطُ فيـهـا المقـبلَ المدبرُ

فها هى أبعاد الفتنة تمتد لتشمل أهل الأرض جميعا ، فى ظلال خطر عظيم حاق بهم ، يقصد إلى هدم معتقدهم ، فالأرض ترتجف من هولها ، وكأنها إنما تشارك عباد الله همومهم ، وهم يتخبطون فى نيران الشك التى لم تهدأ منذ أشعلها أهلها من قادة الاعتزال :

فـى فِتْنَةٍ عَمْيَاءَ لا نَارُهَا

تـخـبُو ولا مُوقِدُهـا يَفْتُر

وهو يقصد بها طبعاً ما حاوله المأمون من حمل الناس على القول بخلق القرآن على مذهب المعتزلة ، وهو ما استمر فى عهد المعتصم والواثق ، حتى كاد يهدد الدين ويزلزل مركز أهل السنة ممن تحرجوا من الخوض فى القضية ، ووقع بهم من ألوان التعذيب الكثير.

ويبدو الشاعر هنا حريصا على أصول معتقده ، رافضا المشاركة فى الفتنة ، بل يتخذ موقفا أكثر إيجابية حين يصورها ، ويحذر من الانخراط فيها ، ولذا شغل نفسه بتصوير خطرها على الدين :

والـديـنُ قَد أشْفَى وأنـصـارُه

أيـدى سَبَا مـوعِدُهـا المَحْشَرُ

كـلُّ حَنـيـفٍ مـنـهـمُ مُسـلِم

لـلـكـفـر فـيه مـنـظـر مُنْكَرُ

إمّا قـــتـــيـــلٌ أو أســـيـرُ فَلا

يُرْثَى لِمَن يـــقْتَـــلُ أو يُؤْسَرُ

إذ يشير صراحة إلى ألوان الأذى التى أصابت الأئمة ممن حرصوا على دينهم ، وكيف تحملوها من ناحية ، وكيف جبن مجتمعهم عن الوقوف إلى جانبهم ضد الحاكم ، فبدت الرعية مستسلمة لا حول لها ولاقوة من ناحية أخرى ، بل إن من قتل منهم أو أسر لم يجد له نصيرا يتولى رثاءه ، وكأن الشاعر يصب سخطه على هذا الصمت القاتل من عامة المسلمين إزاء الفتنة التى جرؤ على تصويرها ، والتصدى لأهلها ، وخاصة حين ارتدت ثوبها الرسمى ، فمن ذا يتصدى للخليفة إلا من ظل مجاهدا فى سبيل عقيدته مصرا على الموت فى سبيل المبدأ والتمسك بأصول المذهب ، وهو ما بدا شديد الندرة لدى شعراء العصر العباسى بصفة خاصة .

ولا تكاد الفتنة تعرف إرهاصات النهاية إلا مع مجىء المتوكل ، وعندئذ يتوقف الشاعر أول ما يتوقف عند مذهبه الدينى ، ينتصر له على طريقة أهل السنة ، فيقول بميله إلى الجبر ، وضرورة تفويض أمره إلى ربه سبحانه وتعالى ، وإن كان ينغمس هنا فى تيار القائلين بهذا الجبر مرتبطا بقداسة الخلافة ، أو التفويض الإلهى للحاكم ، مما ظهر كقاسم مشترك شارك فيه شعراء العصر جميعا :

فـــأمْرَ الـلّهُ إمـــامَ الـهُدَى

والـــلّهُ مـــن يـــنـــصُره يُنْصَرُ

وفـــــــوَّضَ الأمْرَ إلى ربّه

مُسْتَنْصِراً إذ لـــيـــس مُسْتَنْصَرُ

ونَبَذَ الـشُّورى إلـى أهْلِهـــاَ

لـم يـثْنِه خـشـيـةَ مـا حَذَّرواْ

ومن منطق هذا التفويض تصور الشاعر ما يستحقه الخليفة - هنا - من جدارة ، فقد أعاد الشورى إلى أهلها من حوله ، ولم يخش فى الله أحدا ، كما أعلن مذهبه الصريح لينتكس على يديه قول المعتزلة :

قـــــالَ والألـــسُنُ مَقْبوضَةٌ

لِيُبْلـغَ الـغـــائــبَ مَنْ يَحْضُرُ

إنّى تـوكـلتُ عــلـىَ الـلّه لا

أشْــركُ بـــالـــلّه ولا أكْفُــــر

لا أدّعــى الــقُدْرَةَ مـــن دونِـــه

بـــالـــلـه حَوْلــى وبِــه أقْـــدرُ

أشـــكُره إن كــنــتُ فى نــعْمَةٍ

مِنـــــــــهُ وإنْ أذنَبْتُ أسْتَغفرُ

فـلـيسَ تـوفـــيـــقىَ إلاّ بـه

يـعـلـمُ مـــا أخْفـى ومـــا أظْهِرُ

فَهْوَ الــــذى قــــلّدَنــــى أمْرَهُ

إنْ أنا لمْ أشكُرْ فَمَنْ يَشْكُرُ

والـــلّهُ لا يَعْبُــــــــدُ سرًّا ولاَ

مِثْلــــى عَلـــى تَقْصِيرِه يُعْذَرُ

وكأنما التقت جرأة الخليفة مع جرأة شاعره إذ بدا كلاهما وقد تبنى قضيته بصراحة ووضوح شديدين ، وبعدها ينتقل إلى لوحته الهجائية الصريحة للمعتزلة وقياداتها حيث راح يتناول عرض موقفهم من قضية خلق القرآن التى أثاروها ، وهو يجمع فى حواره بين موقف الخليفة كممثل لأهل السنة وبين موقف المعتزلة ، حين يسجل موقفه منهم ، وقد نصر الحق وقهر أعداءه ، أولئك الذين نفروا من حوله ، فكان قسورة يذود عن عرينه ، ينصر دينه ، وينتصر لرجاله .

على أن الأمر لم ينته ببساطة ، إذا ما زال صوت الاعتزال قائما ماثلا فى أحمد ابن أبى دؤاد زعيم المعتزلة ، وبدأ طبيعيا ألا يسلم ابن أبى دؤاد من لسان ابن الجهم الذى انتقل إلى تصويره فى أقبح صورة ، حيث جعله «إبليس» هذه الأمة ، كما صور رفاقه من أهل الاعتزال على نفس الدرجة من خطر الفتنة ، وهي صيغة غريبة فى قصيدة مدح ، إلا أن تتحول إلى منحنى فكرى يوجه إلى هدم مجادل ، وإسقاط رؤية صاحب فكر مثّل خطرا على الخليفة والمسلمين معه . ولذا أورد المرزبانى هذا البيت باعتباره مأخذا على الشاعر ، إذ يقول «لما أنشد على بن الجهم المتوكل قصيدته التى مدحه فيها بقوله : وصاح إبليس بأصحابه .. عظم ذلك على أحمد بن أبى دؤاد فأطرق ، فقال ابن الجهم : يا- أبا عبدالله ما سمعت مديحا للخلفاء مثل هذا ؟ قال : لا ، ولا غيرى ، ولا توهمت أن أحداً يجترئ على مثله» (1) .

وإذا به يستعرض موقف إبليس عامة (ابن أبى دؤاد كما يصوره خاصة) ، وهو يضيق ببنى هاشم ، وتشتد دهشته من أمرهم ، وهم ينصحون الناس ويقودونهم فى كل الأزمنة ، إذ تتوالى عليهم الخلافة ، ويظهر منهم كوكب عقب كوكب ، يشغلهم أمر دينهم، كما تشغلهم أمور دنياهم ، وهو يترجم هذا الانشغال الدينى بموقف المتوكل المضاد للمعتزلة ولأفكارهم .

ثم ينفذ الشاعر إلى تناول بعض مبادئ الاعتزال فيعرضها وينفر منها ، وهو يغالى فى تصويره لهم ، حتى أدخلهم دائرة الشرك ، بل جعلهم يظهرونه (أي الشرك) ، ويستنكر منهم ما يقولونه حول الاختيار وإسقاط الجبر ، كما راح يؤاخذهم على موقفهم من السلف من أهل السنة ، ومن صحابة رسول الله صلى الله عليه وسلم .

أَلَيْسَ قَدْ كَــــانُوا أَجَابُوا إلـــى ... أَنْ أَظْهَرُوا الـــشِّرْكَ الــذي أَضْمَرُوا
وأَظْهَرُوا أَنَّهـــــــــــمُ قُدْرٌ ... قُدْرَةَ مَنْ يَقْضــــــــــي ومَنْ يَقْدِرُ
وشـــتَمُـوا الـقـــومَ الذيـن ارْتَضَى ... بِهِمْ رســــولُ الـلـه واســـتَكْبَرُوا

ومن ثَمَّ راح يبرر موقف المتوكل من فئة مثَّلتْ خطرا - بهذا الشكل - على عقائد المسلمين ، وقصدت إلى إفساد عقولهم ، فجعل الخليفة يعيدهم إلى الصواب ، ويردهم

(1) الموشح ٣٤٥ .

إلى طريق الحق ، بعد أن جعلهم - ابن الجهم - مرتدين عن الإسلام ، وقد تمادوا فى غيهم وضلالتهم على حد تصويره :

فـــــردَّهُمْ طوْعًا وكرْهًا إلى ... أنْ عَرفُوا الحـــقَّ الـــذى أنْكَرواْ

ووافَقُوا من بَعْد مـــــا فارَقُوا ... وأقْبَلـواْ مــن بـعـــد مـــا أدْبَروا

فتداخل الماضى الكئيب مع الحاضر الذى أشبهه ، فيذكر الردة الأولى أيام الخليفة الأول رضى الله عنه ، ويقرن بها هذا الحديث ، ويسند للخليفة المتوكل فصل القضاء عليها ، كما كان فى موقف الصديق رضى الله عنه من المرتدين:

يــا أعــظــمَ الــنَّاسِ عَلى مُسْلــمٍ ... حَقًّا ويـــا أشْرَفَ مَنْ يـــفْخرُ

الـــــردةُ الأولـــــىَ ثَنَىَ أهْلَهَا ... حـــزمُ أبى بَكْرٍ ولمْ يَكْفــــرواْ

وهــذه أنــتَ تَلاَفَيــتــــهـــا ... فــعـــادَ مـــا قَدْ كــانَ لا يُذْكَرُ

وكأن الشاعر لم يهدأ حتى راح يشبهه بأرقى صور السلف فى الخلافة الإسلامية ، فيجعل القرينة جامعا بين حزم الخليفتين فى موقف كليهما من المارقين من الدين ، ويصور إصرار كل منهما على استئصال جذور الفتنة ، بل يجعل فتنة الاعتزال هنا أشد خطرا من الردة الأولى على المستوى العقائدى . ثم ينهى قصيدته بتلك الصيغ الدعائية التى لا ينسى معها أن يسجل إعجابه بشعره فى زحام ما تناوله من تفاصيل القضايا وطبائع الأحداث :

فــاسلمْ لنـاَ يا خـيــرَ مُسْتــخلفٍ ... مــن مَعْشَرٍ مـــا مـــثــلهُمْ مَعْشَرُ

واســـمَعْ إلــى غَراءَ سُنـيـــةٍ ... يــسـطعُ منـهـــا المسكُ والعَنْبـــرُ

مـــوقـــعُهـــا مــن كــلَّ ذِى بدْعـــةٍ ... مـــوقــع وَسْمِ الــنَارِ أو أكـــثَرُ

فكأنه يجعل من قصيدته «سنة» كما كان «مذهبه» ، وبها راح يلهب ظهور أهل الاعتزال ، بل راح يجعلها ناراً تأتى عليهم من كل اتجاه ، وتحرق كل ما أتوا به من بدع وأفكار غريبة لم يكن للسلف عهد بها ، وكذلك كان الخليفة حين قضى عليها وعلى أنصارها .

وتدخل القصيدة فى هذا المساق المذهبى الذى يكشف مشاركة الشعر فى قضايا الفكر ، ويغلب عليه منطق الجدل والمناظرة والحوار ، فى فترات الفتن بصفة خاصة ، فهى ترصد على لغة التقرير من الوقائع والأحداث ما صوره الشاعر وضخمه ، فجمع فيها بين المدح والفخر ، وبين الهجاء الصريح ، وازدحمت لديه الأبيات بصور متضاربة بين نماذج متصارعة من الفكر ، وما ناله أهل السنة من ألوان التعذيب وصوره إلى أن أنقذهم المتوكل وأنصفهم ، ويقف طويلا عند دائرة الفضائل الدينية لدى الخليفة ، وكذا موقفه من الرعية إلى أن يتخلص من حواره ببيان أهمية دوره فى العودة بالدين إلى أصوله الأولى بصفائها قبل شوائب البدع والأهواء التى لحقت بها .

وفى قصيدته الرصافية لم ينس ابن الجهم معاودة الإشارة إلى نفس الموقف للمتوكل حيث يقول فيها :

فتى تَسْعَدُ الأنصارُ فى حُرِّ وجهِهِ ... كما تسعَدُ الأيْدِى بنائِلِهِ الغَمْرِ
به سَلِمَ الإسلامُ من كُلِّ مُلْحِدٍ ... وحلَّ بأهْلِ الزَّيْغِ قاصِمَةُ الظَّهْرِ
إمامُ هدىً جلَّى عن الدين بعدَمَا ... تعادَتْ علىَ أشيَاعِهِ شِيَعُ الكُفْرِ

وفى شعره - على مدار الديوان - وبخاصة فى المتوكل بالذات تظهر هذه الصيغ المكررة حول موقفه الدينى الذى لم يحد عنه ، ولم يتردد حوله ، فقد أعجب به فى شخص الخليفة ، فأكثر من إظهار سنيته فى مدحه ، وكذا فى حفاظه على سيرة السلف الصالح ، وهو ما أذاعه كثيرا فى مدائحه فيه على غرار قوله مصورا ثباته على المبدأ فى جرأة غير معهودة لدى شعراء المدح بصفة خاصة :

مَذْهَبى واضح وأصلى خُرَاسا ... نُ وعُودِى بعزِّكُمْ مَوْصُولُ (١)

وكأنما ترجم صدق ادعائه فى إلحاحه على عرض تلك المواقف الدينية فى معظم مدائحه للمتوكل بالذات :

وأنشأْتَ تحتج للمُسْلِمِيـ ... ـنَ على مُلْحِديهَا وكُفَّارِهَا
بدائِعَ لَمْ تَرَهَا فارسٌ ... ولا الرومُ فى طول أعْمَارِهَا (٢)

---

(١) ديوان ابن الجهم ٢٦ .
(٢) نفسه ٢٨ .

فهو يوجه المدح إلى موقف عام يعتد به المسلمون فى مواجهة أهل الزيغ والإلحاد والشرك بعيدا عن قضية الاعتزال التى لم يزل مشغولا بها فى كثير من مواقفه :

قــدَّر الـلـهُ أن يَعِزَّ بـكَ الإسـلا ... مُ والأمـــرُ كـلّهُ مـــقدُورُ

ليحمد من هذه المواقف أجلها ممثلا فيما اقتدى فيه برسول البشرية صلى الله عليه وسلم :

فــمــا بـينَ ربِّكَ جَلَّ اســمُهُ ... وبـيـنَك إلا نـبـى الـهُدَى
وأنــتَ بــسُنّـته مُقــتَدٍ ... فَفـيهـا نجـاتُك منـهُ غدا

بل نجده بعكس ذلك فى رؤيته للأشياء ، وفى معاودة رصد موقفه الدينى أيضا :

تــوكّلــنا عــلى رَبِّ الــسَّماء ... وسَلّمْنا لأسبَاب الــقَضاءِ
ووطـنـا عـلـى غيَر الـليَالـى ... نُفُوسا سـامَحَتْ بعـدَ الإباءِ
وأفـــنيَةُ المــلــوكِ مُحَجَّبَاتٌ ... وبـابُ الـلـه مـبذولُ الـفَنَاءِ (١)

وكذا قوله على نفس الوتيرة وفى نفس المساق :

لا والّذى يُعْرفُ بـالـعـــقُول ... مـن غــيـرِ تحـديدٍ ولا تَمْثِيلِ
مــا قــامَ لـلـه ولـلرســول ... بـالـدِّين والـدُّنيـا وبـالـتـنـزيل
خـلـيـفـةٌ كـجَعـفـر المأمُولِ

على أن الموقف لديه قد تجاوز ذلك الإيجاز وتلك السرعة الفنية ، إلى قليل من التمهل حين يرى فى مدحه للمتوكل نفسه :

عـنـايَتُهُ بـالـدِّين تـشْهَدُ أنـه
بـقَوْس رســولِ الـلـه يَرْمى ويَنْضُل

(١) ديوانه ٨١ .

لهُ المِنَّةُ العُظمَى علىَ كلِّ مسلم

وطاعتُهُ فرضٌ من الله مُنْزلُ

أعادَ لنَا الإسلامَ بعدَ دَروُسِه

وقامَ بأمْرِ الله والأمرُ مُهْمَلُ

وآثَرَ آثَار النبيِّ محمد

فقال بما قال الكتابُ المُنَزّل

وألّف بين المسلمين بيمْنه

وأطفَأ نيراناً على الدين تشْعَلُ [1]

وهو يعمق هذه المواقف ويدعمها حين يعلق سخطه وضيقه بأحمد بن أبى دؤاد على طريقته فى قوله :

يا ويحَ أحْمَدَ كيفَ غَيَّرَ ما به

غشُّ الخليفة والزمانُ الأنْكَدُ

هذا منَ المخْلوق كيفَ بخَالقٍ

يَقْضي ولا يُقْضَى عليه ويُعْبَدُ

لَمْ تُولِ أيامُ الإمَام حفيظةً

تُنْجيكَ من غمراتها ياأحْمَدُ

فزَرَعْتَ شوكاً عندهُ فحَصَدْتَهُ

وكَذا لعمْرى كلُّ زرْعٍ يُحْصَدُ

(١) نفسه ١٦٤ .

وربما قصد إلى تفاصيل دعوة ابن أبى دؤاد ، فحاول عرضها وتفنيدها بمزيد من الامانة فى قوله هاجيا له من هذه الزوايا :

يـا أحـــمـــدَ بـن أبـى دؤاد دَعْوةً بعـــثتَ إلـيـكَ جَنـادلاً وحَديـدا
مـــا هذه البِدعُ التـى أسـميْتَهَا بـالجَهْلِ منْكَ العَدل والتَوحـيـدا
أفْسَدْتَ أمـــرَ الـدّيـن حين وَليـتَهُ ورَمَيـتَهُ بـأبـى الـوليـد وَلَيدًا (١)

ثم يصل الأم إلى الذروة لديه حين يصرح بتشفيه فيه ، وقد أصابه الفالج فراح يسخر منه ، ويسمح لنفسه بهذا التجاوز فيقول :

فَرحَتْ بَمصْـــرَعك الـبَرِيَّةُ كُلـهَا مَنْ كَانَ مـــنـــهـــمُ مُوقنًا بمَعَادِ
كـم مَجْلـسٍ لـلـه قَدْ عَطّلـتَهُ كَىْ لا يُحَدَّثَ فـيـه بـالإِسْنَادِ
ولكـــمْ مَصَابيـــحٍ لنَا أطْفَأتَها حـتى تَحـيـدَ عَنِ الطَريق الهَادى
ولـكـمْ كَرِيَمـــةِ مَعْشَـــرَ أرْملـتَهَا وَمُحَدِّثٍ أوْثَقْـتَ فـى الأوْتَـادِ
إن الأسـارَى فى السُّجـون تفـرَّجوا لمـا أتـتـكَ مَوَاكـبُ الـعُوَّادِ
فَذُقِ الـــهَوانَ مُعَجَّلا وَمُؤَجَّلاً والـلـهُ رَبُّ الـعَرْشِ بالمِرْصَادِ

ومن هذا كله ظهر ابن الجهم فى ثوب الشاعر الذى سيطر عليه حسه الفلسفى ، وإن لم يفض طويلا فى طرح أصول الاعتزال كاملة ، ربما لشيوعها على ألسنة فرق المعتزلة ، وإلمام جمهور العصر بها بصورة لم تعد فى حاجة إلى شاعر ليذيع منها الحديث حول التوحيد أو العدل الإلهى ، أو الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر ، أو المنزلة بين المنزلتين ، أو خلق القرآن ، فكأن الشاعر أنف من إذاعتها بحكم انتشارها أصلا دون أن يعرض لها . وربما أنف من تكرارها ومعاودة إذاعتها ، وربما ترك أرصدتها الفلسفية مطروحة من خلال أهل الكلام قبل كل من سواهم .

وربما كان انصرافه عن تأمل كل أصل منها علي حدة لئلا يتحول إلى واحد من أهل الكلام ممن تأثر بهم فى ظلال شاعريته التى أتاحت له هذا الاختيار لأصل الفتنة ، وهو

(١) ديوان ابن الجهم ١٢٦ .

القول بخلق القرآن ، ولذا جعل الشاعر من هذا القول البؤرة التى يدير حولها حواره ، وكأنما قصد أيضا إلى تصوير أبعاد تلك الفتنة وتحديد منطقة الصراع بين المسلمين ليمزج هنا بين حديث الفلسفة والتاريخ مزجا واضحا فى عرضه للأحداث التى أصابت هذا أو ذلك ، بسبب ثباته على المبدأ ، وعدم تحوله عن أصول المذهب ، وطريف عنده أن يجعل من شعره مساقًا مؤكدا لحالته العقائدية ، فقصيدته تبدو سنية واضحة وضوح فكره ، جلية جلاء مذهبه الذى لم يعرف عنه تحولا ولابه بديلا .

كما يبقى واضحا أنه ربط الفكر المذهبى بالأشخاص من ذوى المسئولية عنه ، فاتخذ من شخص المتوكل مجالا لطرح فكره السنى ، فكان ممدوحا لديه من هذه الزاوية ، وفيها أفاض فى طرح مبادئ أهل السنة وعرض وكشف أبعاد أفكارهم وموقفهم من الجبر والاختيار ، وتمسكهم بأصول المذهب بعيدا عن البدع والأهواء التى ألصقها بالاعتزال ، عامة ، وبأحمد ابن أبي دؤاد منهم بصفة خاصة .

وحتى فى تناوله للطبيعة النوعية لذلك الفكر الاعتزالى لم يشأ الشاعر أن يفصل فى عرضه بقدر ما شغل بما أصاب ابن أبى دؤاد الذى روّج للقول بخلق القرآن ، واسهم فى شيوع الفتنة إسهاماً لم يجد الشاعر بدا من التشفى فيه بسبب منه .

وفى هذه المساقات خاض الشاعر مجال الكلام ، وشارك فيه دون أن يتعمقه إلى درجة ما صنعه أهله ، ربما ليحتفظ لنفسه بخصوصية الشاعرية أولا ، وربما لاندفاعه التلقائى نحو منطقتى المدح والهجاء أكثر من تحول الشعر إلى عرض فلسفى جاف يفقده رواءه وفنيته إلى حد بعيد ثانيا .

وتنبدى هنا قدرة الشاعر على تحول القضية المذهبية إلى منطقة فنية واضحة يصول فيها ويجول ، ينتصر لهذا أو يتحدى ذاك من خلالها ، ولا مانع لديه وقتئذ من أن يتصارع من أجل ترسيخ المذهب ، أو ضمان انتصاره لأهله ، الأمر الذى أبرزه فى تناول القضية من منظور حوارى راح يديره مرة حول المتوكل ، وثانية حول أهل السنة ، وثالثة حول مذهبهم من خلاله هو ، ورابعة من خلال عدوانه المعلن للاعتزال وأهله . . وبذلك أحال الموقف إلى صياغة جديدة طوّع لها القصيدة ، فأعطتها مذاقا فكريا خاصا ، يمكنك فيه تأمل قضية الالتزام العقائدى لدى الشاعر ، إلى جانب إبراز قدرته على توظيف أدواته فى الدفاع عن المبدأ ، والانتصار للآراء التى يميل إليها ، وكأنه يؤثر أن يتحول إلى خطيب أو مفكر أو فقيه ، أو أنه يبدو فيلسوفا قادرا على الإقناع والانتصار لفكرته مهما تعددت الأساليب وتنوعت لديه الصيغ .

الفصل الثانى

الفكرة بين الإفراد والمعارضة :

الفصل الثالث

(١) فلسفة النزعة اللاهية .

(٢) معارضة الفكرة فى العينية .

فلسفة النزعة اللاهية

(لامية صريع الغواني)

وفيلسوف النزعة اللاهية ، هو مسلم بن الوليدأبوه [1] الوليد مولي الأنصار ، ثم مولي أبي أمامة سعد بن زرارة الخزرجي ، لقب مسلم بصريع الغواني ، وأصبح شاعراً متقدماً من شعراء الدولة العباسية ، منشؤه ومولده الكوفة ، وهو - فيما زعموا - أول من قال الشعر المعروف بالبديع ، وهو لقب هذا الجنس البديع واللطيف ، تبعه فيه جماعة أشهرهم فيه « أبو تمام » الطائي الذي جعل شعره كل مذهباً واحدا فيه ، بينما كان مسلم متفنناً متصرفاً في شعره .

اتهمه البعض بأنه أول من أفسد الشعر ، حين جاء بهذا البديع الذي اتبعه فيه الطائي وتفنن فيه وأسرف في استخدام ألوانه المختلفة ، وأوغل فيها .

تعددت أخباره عند صاحب الأغاني ، فروي منها ما كان من انقطاعه إلي يزيد بن مَزْيَد الشيباني ، الذي سمع مدحه فيه ، فأمر له جائزة ، وكيف نبه الرشيد يزيد بن مزيد إلي ما قاله فيه مسلم من هذا المدح ، وكيف وصل إليه رسول يزيد ودفع إليه عشرة آلاف درهم ، وما كان من ذهابه إلي يزيد ، وإنشاده قصائده المشهورة في مدحه .

كما روي عنه دخوله علي الرشيد ، ومدحه إياه ، وكيف أمر الرشيد له بجائزة ، وتحذير الرشيد إياه من هجاء يزيد ، حين غضب منه مسلم ، كما كثرت الروايات حول انقطاعه إلي محمد بن يزيد بعد موت أبيه ، ثم هجره له بعد ذلك .

كثر شعره في الهجاء أيضا ، فهجا دعبلاً الخزاعي لأنه ذمه عند الفضل بن سهل، وقد كان أستاذا لدعبل ، ثم تخاصما ، ولم يلتقيا ، وهجا كذلك سعيد بن سلم ، وسلّط بعضاً من هجائه علي بعض الكتاب ، لأنه لم يعجبه شعره .

اجتمع مع أبي نواس فتناشدا شعرهما ، وعاب كل منهما شعر الآخر فتشاغبا ، وتسابا . ويروي أن أبا تمام حفظ شعر وشعر أبي نواس ، وقد تكسب مسلم بكثير من قصائده ، وقد أمر له « ذو الرياستين » [2] بمال عظيم ، بعد أن أنشده شعراً شكا فيه

---

(١) راجع ترجمته وأخباره في الأغاني ١٩ / ٣١ وما بعدها .

(٢) الفضل بن الربيع .

حاله ، وطلب العطاء ، فكان من شعراء مدرسة التكسب بالشعر ، ولكنه لم ينس ذاته في كثير من قصائده .

في حياته اليومية شغلته الخمر ، وارتبط مسلم بواقع حياته الفعلي بما شابه من لهو ومجون ، فكان علي رأس شعراء العصر العباسي الأول في هذا الاتجاه ، ولم يشأ - أو لم يستطع - أن يبتعد فنياً عن التراث ، حتي في أخص الموضوعات الذاتية ، وأكثرها مرونة وقابلية للتجديد في ظلال المعاصرة ، ولكنه حاول أن يجمع بين ما ثقفه عن القدماء محاولا الإضافة إليه ، والعناية بجزئياته وتفاصيله ، وبين ما صدر عنه من واقع حياته اللاهية .

وأول ما يلفت النظر هنا أن مسلماً لم يخلق فنه من فراغ اجتماعي ، أو ثقافي ، فهو موضوع ارتبط بظروفه وبيئته من ناحية ، وارتبط بذلك التراث الأدبي الممتد عبر عصور الأدب المختلفة من لدن الخمر الجاهلية عند الأعشي ، وابن كلثوم ، وطرفة وغيرهم من ناحية أخري ، وهذا لا ينفي - منذ البداية - أن نتصور تفوق مسلم في هذا الاتجاه ، فهو ليس مطالباً بالتجديد التام ، ولكنه يجدد ويبتكر حين يتبني موضوعاً قديماً سبقه إليه الأسلاف ، ويضيف هو إليه من فنه ، وقدرته الخاصة ، ولذا تظل محاولاته التجديدية رهناً برؤيته الخاصة لموضوعه ، وتحديد موقفه منه ، وقدرته على إحداث التفاعل بين طبيعة ثقافته ، وحقيقة معاناته كما عاشها عملياً في زحام ظروف عصره .

والطريف في موضوع الخمر عند مسلم - بالتحديد - أنه عاش التجربة ومارسها ، وهو إذن لم يستلهمها كاملة من التراث ، ولم يكتف بتمثلها من تجارب أصدقائه فحسب، إذ هي في نفس الوقت تجربة معاشة لديه كما كانت عند القدماء ممن صدروا عنها من هذا المنظور الواقعي ، ولذا تصبح مهمته من الصعوبة بمكان ، فعليه أن يبرز شاعريته من خلال المزج بين هاتين التجربتين المعاشتين من ناحية ، وأن يزاوج - أيضا - بين حسه التراثي وحسه الحضاري ، أو بمعني أدق ، كان عليه أن يوفر لقصيدته عناصر الأصالة من التراث والمعاصرة معاً من ناحية أخري .

وبدا مسلم حريصاً في كلتا الحالتين ، وإن بدا أشد ميلا إلي الإكثار من عرض صور التراث ، تلك التي ظهر صداها واضحا في شعره ، وإن كان هذا الميل لم يلغ دوره

التجديدي ، بل زاده بروزاً ودقة ، كما كشف عن طبيعة تجديده ، حين راح يفلسف مواقفه الخمرية اللاهية من وجهة نظره الخاصة ، وهو وإن كان يذكرنا في تلك الفلسفة بشاعر الجاهلية طرفة بن العبد ، إلا أنه استطاع أن يطبع شعره بطابع شخصيته في أدق صورها وأخص قسماتها ، وهو موقف لحظه القدماء ، فأطلقوا عليه دون غيره «صريع الغواني» حيث يقول في قصيدته اللامية . *

(١) أديرا عليَّ الراحَ لا تشربَا قبلي ... ولا تطلُبــا من عند قـاتلتي ذَحْلى
(٢) فمـا حزَنى أنِّي أمــوت صبابَةً ... ولــكنْ علي من لا يحلُّ له قـتلي
(٣) أحــبُّ التي صدَّت وقـالـت لِتربها ... دعـيـه ! الثُّريا منه أقـربُ من وصلي
(٤) أماتَتْ وأحيَتْ مهجتى فهي عندَها ... مــعلــقةٌ بـيــن المــواعـيد والمَــطْل
(٥) ومـا نلْتُ منها نائِلاً غـيـر أنَّنى ... بشَجـو المحـبِّين الألي سلفُوا قَبْلي
(٦) بلي ربما وكّــلت عَيْنِى بنَــظْـرةٍ ... إليـهـا تزيُد القلبَ خَبْلاً علي خـبل
(٧) كتَمْتُ تـباريخَ الصــبابةِ عَاذلى ... فلم يَدْر ما بي فاسترَحْتُ من العذل
(٨) ومـانــحةٍ شـرابَهَا الملـكَ قـهـوة ... مـجوسيــة الأنســاب مُسْلِمَةَ البَعْل
(٩) ربيبـة شمس لَمْ تُهَجَّنْ عـروقـهـا ... بنــار ولـــم يُقْطَعْ لهـا سَعَفُ النَّخْل
(١٠) تصـدُّ بنفس المرْء عـمَّا يغُمُّه ... وتُنـطـقُ بالمعـروف ألــسنَةَ البُخْل
(١١) قـد استُودِعَتْ دنًا لهـا فَهْوَ قائمٌ ... بـهــا شـفـقاً بـيــن الكُروم علي رِجْل
(١٢) بَعَثْنـا لها مــنَّا خطيبـا لبُضْعهِا ... فـجــاءَ بـهـا يمشى العرْضنَة في مَهْل

* ديوانه ص ١٤٣ .
(١) الذحل : طلب الدم أو الثأر .
(٢) ترب الفتاة : صاحبتها من سنها .
(٩) ربيبة الشمس : التى غذتها الشمس في كرمتها فأنضجتها . لم تهجن عروقها : لم تطبخ علي النار ، وهي ليست تمرية فيقطع لها سعف النخل .
(١٢) في مهل : في رفق وأناة . يمشي العرضنة : يمشي في تمايل وانحراف من التيه .

(١٣) رقي ربها حتي أتـاهـا مُغَاليـاً   عقـيلتـه دونَ الأقـارب والأهـل
(١٤) فوافَى بهـا عذراءَ كلّ فتى ندى   جَـزيلَ العـطايا غيـرَ نكس ولا وَغْل
(١٥) معتَّقةٌ لا تشتكى وَطْء عَاصر   حَرُوبّة فـي جَوْفـهـا دَمُـهـا يَغْلي
(١٦) أغـارَت علي كَفّ المدير بلونها   فـصـاغَت له منهـا أنامـلَ كـالذّبلْ
(١٧) أماتَتْ نفوسـاً من حياة قريبة   وفـاتَتْ فـلـم تُطلبْ بتَبْل ولا ذَحْل
(١٨) شقَقْنا لها في الدَّنّ عينا فأسْبَلَتْ   كـمـا أسبلت عين الخَريد بلا كُحْل
(١٩) كـأن حَبـابَ المـاء حينَ يَشُجُّهـا   لآلئُ عـقـد فـي دماليجَ أو حِجْل
(٢٠) كـأن فـنيـقًا بـازلاً شُكّ نَـحْرُه   إذا مـا استـدرَتْ كـالشُعَاع علي البَزْل
(٢١) كأن ظباءً عُكَّفاً في ريـاضـهـا   أبـاريـقُـها أوجَسْنَ قعقعـة النَّبْل
(٢٢) ظَلَلنا نُناغي الخلد فـي مَشرَع الصِّبا   عليـنـا سمـاء العيـش دائمة الهَطْل
(٢٣) ودارت علينا الكـأسُ من كفّ طفْلة   مبتّلـة حـوراءَ كـالرشـأ الـطِّفْل
(٢٤) وحـنّ لنا عـودٌ فـباحَ بسرِّنا   كـأنّ عـليـه سـاقَ جاريـة عُطْل

---

(١٣) رب الخمر : مولاها أو صاحبها . الاحتواء : الضم أو الامتلاك .
(١٤) النكس : الدنئ والوغل : الحقير .
(١٥) الحروري الذي يغلي دمه ويفور من شدة حماسه .
(١٦) الذبل : عظام صغر . التبل والذحل والثأر والوتر : كلها بمعني طلب الدم .
(١٨) العين : الثقب . أسبلت : فاضت . الخريد : الحيية المحتشمة الخجول .
(١٩) الحجل : الخلخال . الدملج والدملوج : أسورة تتحلي بها المرأة في يدها . الشج : الجرح في الرأس خاصة . الفنيق : الجمل الأبيض .
(٢١) القعقعة اصطكاك النبال . مشرع الصبا : مجلس الصبا .
(٢٢) المناغاة : المسابقة والمفاخرة في الأمور .
(٢٣) الطفلة : الناعمة الرخصة المترفة . مبتلة : كاملة الخلق . والخدلجة : الحسنة الخلق أيضاً .
الحوراء : التي اشتد بياض بياض عينها مع اشتداد سواد سوادها .

(٢٥) تضــاحكُه طوْراً وتُبْكيـه تارةً خَـدَلــجَـةُ هيـَفــاءُ ذاتُ شـوًى عَبْل
(٢٦) إذا مـا اشتهينا الأقحُوان تبسَّمَتْ لـنــا عــن ثـنَايا لا قـصــارولا ثُعْـل
(٢٧) وأسعدها المزمــار يشدو كـأنهُ حـكـى نائـحـاتٍ بتن يبكينَ من ثكْل
(٢٨) غدَوْنا علي اللّذات نَجْني ثِمارهَا ورُحْنَا حَميدى العيــش متفُقي الشكْل
(٢٩) أقامَتْ لنا الصهباءُ صَدْرَ قناتها ومـــالـت علــينــا بالخَـديعة والختْل
(٣٠) إذا مـا علتْ منا ذؤابةَ شـاربٍ تمشب له مَـشْـىَ المُـقَـيَّـد في الوَحْل
(٣١) فلا نحن متْنامَيْنَـةُ الـدّهْر بغْتَةً ولا هى عــادَتْ بعـدَ عــلٍّ إلــى نَهْل
(٣٢) وسـاقيةٍ كـالرئم هيـفـاءَ طفْلة بـعـيـدة مَهْوي القُرْط مفـعـمة الحجْل
(٣٣) تـنزّهُ طَرْفى في محاسنِ وجهها إذا احـتُثّت الطــاسـاتُ يُغْني عــن النقُّل
(٣٤) سأنقاد للّذات متـبعَ الـــصِّبا لأمضِيَ همي أو أصيبَ فتىً مثلي
(٣٥) هل العيشُ إلاّ أن أروحَ مع الصِّبا وأغــدو صـريـعَ الراحِ والأعْيُنِ النُّجْل

(١)

بدأ مسلم خمريته بمثل ختامها ، فهو في الحالتين يؤكد عشقه للخمر ، منذ راح يطلب من رفيقيه سرعة مواتاته بها ، إلي أن اعترف في النهاية أن فلسفة عيشه الحقيقي- كما يتمناه - يقتصر من حياته علي اللهو ، والمجون ، والغزل في النساء . وبين المقدمة وختام القصيدة ، يدير الشاعر حواراً تقريرياً حينا ، وتصويرياً في معظم

---

(٢٥) هيفاء : ضامرة البطن .
(٢٦) الأقحوان : زهر أبيض . الثعل : التي يدخلها اعوجاج وتخالف في منابتها .
(٢٩) قومت لنا أمرها : استقام لنا مهمة اللهو .
(٣٠) الوحل : الطين . بعيدة مهوي القرط : يكني بذلك عن طول عنقها .
(٣٢) مفعمة الحجل : ممتلئة ، (فهي ريا المخلخل علي حد تصوير امرئ القيس في الجاهلية) .
(٣٣) النقل : التملح . الهم : هنا الهمة وهي الإرادة .
(٣٤) الأعين النجل : الواسعة .

الأحيان ، ويكاد يوزع حواره بين الصورة الخمرية والغزلية من ناحية موضوعه ، كما يوزعه بين التراث والمعاصرة في أسلوب المعالجة الفنية من حيث الشكل ومنهج الصياغة الجمالية .

وقد انتشر التصوير الغزلي في الأبيات (٢، ٣ ، ٤ ، ٦ ، ٧ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٢ ، ٣٣) ثم تداخلت الصورة الخمرية مع الغزلية في الأبيات (٨ ، ٢٢، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١) ، وبدا طبيعيا أن يؤدي هذا التداخل بين الصور إلي مزيد من حرص الشاعر علي توظيف الصورة الغزلية في خدمة الصورة الخمرية ، الأمر الذي طغي علي كثير من صور القصيدة إلي الحد الذي اتخذ فيه الشاعر من خمره فتاة ينثر فيها غزله ، علي سبيل التشخيص ،منذ تركيزه علي تصوير أصالتها في البيت الثامن ، إلي عرض غلو ثمنها وشهرتها فى البيت العاشر ، إلى تشخيص الدَّنّ الذي حفظت فيه وعتقت في البيت الحادي عشر ، إلي موقف الندماء منها حين طلبوها في البيتين الثاني عشر والثالث عشر ، إلي أن أتاهم بها وليها في البيت الرابع عشر ، إلي تأثيرها في نفوس شاربيها في البيت السابع عشر ، إلي ما يحدث لها في الدن في البيت الثامن عشر ، إلي ما يري في حالة مزجها بالماء في البيت التاسع عشر ، إلي قدرتها علي التصدي لشاربيها لإغرائهم بشربها في البيت التاسع والعشرين إلي ما يتكرر حدوثه لهم بعد شربها في البيت الثلاثين .

وإذا هو يعتمد أيضا علي الأسلوب التقريري المباشر الذى ينتشر عنده في حديث الغزل في الأبيات (٢ - ٧) ، وإن كانت أيضا تتخلله بعض الصور من حين إلي آخر ، وخاصة ما يتعلق بتصوير عواطف الشاعر في مواقفه الغزلية ، وإن كان من الواضح ندرة تلك الصيغ التقريرية إزاء الخمر ، بل ربما ساعدته الخمر علي اصطناع مثل هذا التصورير، وهو ما امتد به إلي وصف متعلقاتها من أدوات الغناء والموسيقي كما يبدو في الأبيات (٢٤ ، ٢٥ ، ٢٧) .

وقد سيطرت رؤية مسلم الخاصة للخمر علي القصيدة كلها ، فكان من الطبيعي له أن يتعامل مع المقدمة الخمرية ممزوجة بالغزلية ، إذ بدت - بلا شك - أنسب المقدمات هنا، وقد شده خياله فيها إلي القديم في نفس الوقت الذي استمد فيه كثيراً من معالم المعاصرة ، ولم يكن تأثيرها في نفسه - علي النحو الذي صوره - إلا تكراراً واضحا

لتأثيرها في نفوس شاربيها منذ الجاهلية حتي جيله ، فقد أحس المنخل اليشكري مثل ذلك التأثير حين قارن بين واقعه الخمرى وواقعه الواقعي - إذا جاز هذا الوصف - في قوله الذي عرضنا له من قبل :

فـإذا شـــربت فـإنّني ربُّ الخَوَرْنَق والـسـديرِ

وإذا صَحَوْت فـإننـي رب الشُوَيْهـة والبـعـيـر [1]

وهي صورة عاشت في أعماق الجاهليين ، وسيطرت علي حسهم الفني ، حتي أن حسان بن ثابت لم يستطع إلا تكرارها ، حين قال في مقدمة همزيته ، وعلي وجه التحديد في الجزء الخمرى منها :

ونشـربـهـا فـتـتـركنا مُلُوكـا وأسـدا مـا ينهنهنا اللقـاءُ [2]

ولا يشفع لحسان في ذلك إلا التحقق من نظمه تلك القصيدة قبل نزول التحريم النهائي لشرب الخمر [3] ، وخاصة أن القصيدة في مدح الرسول ، ورد هجاء أبي سفيان ابن الحارث ، فهي قصيدة إسلامية في موضوع إسلامي ، تنشد أمام صاحب الدعوة عليه الصلاة والسلام .

وتجاوزت الصورة عصر الجاهلية وصدر الإسلام ، وعاشت أيضاً في أعماق نفوس بني أمية من شاربي الخمر ، فظهرت عند الأخطل في قوله :

إذا مـا نـديمى عـلَّنى ثـم عـلّني ثـلاثَ زُجـاجـات لـهُنَّ هَدِيُر

خـرجتُ أجرُّ الذَّيْل تيـهـاً كـأنّنى عليكَ أمـير المُؤْمنين أمـيـرُ [4]

ومن هنا تنتفى غرابة انتقال الصورة بعد ذلك في عصور الأدب المختلفة ، ويصبح دور مسلم حلقة طبيعية حين يستلهمها من مادة التراث الطويل ، ويضيف إليها حين يعرضها ، وهي تصرعهم ، وهم يقرون بعجزهم عن منازلتها ، وهي حين تتسرب إلي نفوسهم تخادعهم ، وتغدر بهم ، فتحيل حياتهم إلي سكر دائم ، يكاد يصرع كل من

---

(١) الأغاني ٢١ / ٤ .

(٢) ديوان حسان ١١ .

(٣) تراجع هذه المشكلة في الجزء الأول من الكتاب .

(٤) نفسه ٢٠ / ٣٢٤ .

يحتسيها ، وإن كان موت الندماء هنا ليس نهائيا ، فهم يعودون - بلا شك - إلي واقع الحياة ، بعد صحوهم من تأثيرها ، وهي صورة تبدو قائمة في خيال مسلم ، بدليل تكرارها عنده هو نفسه ، حين أشار إلي قدرتها علي إماتة النفوس في قوله :

أبيت صريع الحب باكٍ م الهوي ودمعى علي خدّى يفيض ويسجُمُ (١)

بل لعله أعجب من شعر المجنون بلاميته أيضا ، خاصة منها قوله :

منعـَّمـة الأطـراف هَيـْف بـطـونُها كواعبُ تَمْشى مشية الخَيْل في الوَحْل
وأعناقـهـا أعناق غـزلان رَمْلةٍ وأعـيُنهـا من أعينِ البـقـر النُّجْل
وترمي فتـصطادُ القلوبَ عيـونُها وأطـرافُها مـا تُحسنُ الرِّمىَ بالنَّبْل
زرعْنَ الهـوي في القلب ثم سقَينه صبابات ماء الشوقِ بالأعْيُن النُّجْلِ
فـفـيمَ دماءُ الـعـاشـقين مُطلَّة بلا قَوَد عند الحسـانِ ولا عَقْل (٢)
مبتَّلة هيفاء مـهـضومةُ الحَشاَ مـوردَّة الخـدَّين واضـحة الثـغر
مُدَمْلَجةُ السـاقينْ بض بضيضة مفلَّجة الأنياب مصقولةُ الخمر (٣)

فهو يتخذ من ألفاظ مجنون ليلي مقومات يبني عليها لوحته الغزلية والخمرية معاً، إذ يردد منها مشية الخيل في الوحل ، الأعين النجل ، الرمي بالنبال ، القود والعقل، المبتلة الهيفاء ، فلج الأنياب ... إلخ .

ومثلها في صورة المشهد الذي اشتهر به من « مشي المقيد في الوحل » وهو ما تأثر فيه بأبيات المجنون ، وربما أفاد فيه أيضا من قول الكميت في تصوير ثقل الرِّجل في صورة غزلية نقلها مسلم إلي الخمرية :

وإذا أردن زيادةً فكأنما ينقلن أرجلهنّ من أوْحال (٤)

---

(١) ديوان مجنون ليلى ٤ .
(٢) نفسه ٢٩ ، ٣٥ .
(٣) نفسه .
(٤) ديوان الكميت ٢ / ٦٣ .

وعلي المستوي الغزلي راح مسلم يعلن فلسفته في الحب من منطق مدارسه المتصارعة التي ازدحمت بها البيئة الأموية قبله ، إذ لم يكن يعيدا عن مثل فلسفة حياة الأحوص التي لخصها قوله :

فإنا أنت لم تعشَقْ ولم تدر ما الهوى ... فكـن حجراً من يابس الصَّخْر جَلْمَدَا

فـما العيـشُ إلا أن تـلذَّ وتـشْتَهى ... وإن لأم فـيـه ذو الشّنان وفنَّدا [1]

ولعله بدا حريصاً في استشهاده علي تقليدية هواه علي نهج العذريين ، علي أن يكشف تأثره الواضح بقول الأحوص في تشبهه بالمتيمين في عالم الغزل :

فعروةُ سنَّ الحبَّ قبلي إذا شَقى ... بعفراءَ والهنديُّ مات علي هندِ [2]

وفي كثير من صوره بدا مسلم دقيقا علي هذا النحو ، شديد الذكاء في التقاط الصور ، قوي الحاسة إزاء التراث ، لم ينأ عنه ، ولم يرفضه ، مع تمتعه بحس الحضارة ومتعته الخاصة ، فراح يطرح مزاوجة هادئة ساعدته علي الاتساق مع نفسه وواقعه وماضيه جميعا ، وأسهمت في إنقاذه من دوائر الصراع العاتية التي ازدحمت بها البيئة ، وقد بدا حريصا علي الالتقاء بالعذريين من غير مجنون ليلي ، إذ كان قريبا من جميل بثينة حين نحا نحوه في لوحة الغزل أيضا ، منذ اقتفي أثره في قول جميل عن القتل والبكاء في عالم العذريين :

خليلي فيما عشتما هل رأيتُما ... قتيلاً بكي من حب قاتِله قبلي [3]

وكذا كان قوله في التصوير الغزلي المحسوس ، وعرض مقاييس الجمال في محبوبته :

قَطُوفُ الخُطى عند الضُّحي عبلةُ الشَّوي ... إذا استعجل المشيَ العجالُ التحائف [4]

ولعل مسلما وجد ذاته في تلك الأنماط المتصارعة من الغزل ، ففي مقابل ما ارتداه من أثواب العذريين من أبناء البادية ، بدا في بعض صوره وشيج الصلة .بأبناء البيئات

(١) ديوان الأحوص ٩٨ .

(٢) ديوان الأحوص ١٠٧ .

(٣) ديوان جميل ٩٩ .

(٤) نفسه : قطوف الخطى بطيئة صغيرة الخطو عبلة الشوى : ضخمة الأرداف .

الحضارية ممن أصلوا لفلسفة الغزل من منظور واقعهم الخاص ، فأخذ مشهدا غزليا من عمر بن أبي ربيعة رصده في صدر قصيدته كاملا ، ولعله بدا فيه قريبا جدا من قول عمر مخاطبا إحدي صاحباته :

فلا تقتُليني إن رأيتِ صبابتي إليك فإني لا يحلُّ لكم قتلي [١]

وكذا قوله :

ألا قُل لـهـنـد احـْرجي وتأثّمي ولا تقـتليني لا يحل لكم دمي

وحُلّي حبال السحر عن قَلْبِ عاشقٍ حزين ولا تستعقبي قتلَ مسلم [٢]

بل ربما امتد بذاكرته إلي شعراء النقائض ، فتأثر أيضا بقول جرير في إحدي مقدماته :

عُوجـي علـيـنا وارْبَعي ربَّة البـغل ولا تقـتليني لا يحلُّ لكم قـتلي

أعـاذل مَهْلاً بـعض لومك في البُطْل وعـقلُك لا يذهب فـإنَّ مَعي عَقْلي

لعمرك لولا اليـأس ما انقطع الهوي ولـولا الـهـوي ما حَنَّ والهُه قَبلى [٣]

وخلاصة الموقف هنا - حتي لا يطول بنا الحوار حول تفاصيل صراعات مدارس الغزل - أكثر من هذا - أن الشاعر بدا وثيق الصلة بتراث متنوع ، متعدد الاتجاهات ، فراح ينتزع من كل موضوع صورة ، يزين بها شعره ويتوج بها أصالة فنه ، وفي فلسفته الخاصة التي بلور من خلالها حياته كلها بدا قريبا أيضا من الأخطل كما رأيناه قريبا من طرفة بن العبد ، وكأنه يعد امتداداً لتراث متعدد العصور متصارع الاتجاهات ، ولعله أفاد بشكل مباشر من قول الأخطل أيضا:

إني وجـدتُ ألذ العـيـش تجـمـعُه خـَـوْدٌ خَبْرنـجــة مَمْكُورة رودُ

هـيـفـاءُ بهكنةٌ نضج العـبـير بهـا بيـضـاء زُيّن منهـا النَّحرُ والجـيـدُ

---

(١) ديوان عمر ١٥٩ .

(٢) نفسه ١٨٠ .

(٣) ديوان النقائض لأبي عبيدة ١ / ١٤٤ ، الرود : المتملكة . البهكنة : الشابة الغضة .

والشذرُ والدرُّ والياقوتُ فصّله نظم الزمرُّد فوق النحر معقود
دَعْهُنَّ عنكَ لمنْ أصْبَحْنَ همته فإنما همّهن الفتيةُ الغيدُ (١)

ولعل مؤثرات التراث في الغزل لدي مسلم قد انسحب علي لوحات الخمر التي أكثر من نظمها ، منتهجا فيها أيضا نهج أسلافه ممن رصدوا صورا وتقارير كثيرة من حولها فكان صريعا لها ، كما عرف عنه ، وكما عُرف أيضا عن الأخطل في قوله :

أعاذل توشكين بأن ترَيني صريعاً لا أزور ولا أزارُ (٢)

وهو ما ظهر في عرض تأثيرها خاصة في قدرتها علي نسيان الفتي همومه ، وهو ما سبقه إليه حارثة بن بدر في قوله :

علام تذمُّ الراحَ والراحُ كاسمها تُريح الفتي من همّه آخرَ الدهرِ (٣)

ومثل هذا كان حديثه عن رائحتها علي طريقة الأخطل في قوله :

كأنما المسك نُهْبَى بين أرحلنا مما تضوَّع من ناجودها الجاري (٤)

وربما كانت لوحة التشخيص التي يلتقي فيها الغزل بالخمر أشد إغراء لمسلم لكي يرسمها علي النحو الذي اصطنعه في لاميته ، والذي قد نتبين منه أصولا وملامح كان مسبوقا إليها عند الأخطل أيضا في قوله مشخصا الخمر ، ومبينا حالها بين حبسها وبين كونها عذراء :

لها ردءان : نسجُ العنكبوتِ وقَدْ لُفّتْ بآخر من ليف ومن قار
صهباءُ قد كلفت من طُولِ ما حبُست في مخدع بين جنات وأنهار

---

(١) ديوان الأخطل ٩٦/١ الخود : الشابة ، الخبرنجة : الناعمة الجسم . المكورة : الحسنة امتلاء الساقين .
(٢) نفسه ١ / ٣٧٨ .
(٣) شعراء أمويون ٢ / ٣٥٠ .
(٤) شعر الأخطل ١ / ١٧٠ . الناجود : أول ما يخرج من الخمر . تضوع : انتشر .

عـذراء لم تجـتَل الخُطّابُ بـهـجـتها   حتى أجتلاها عـبادىٌ بدينار .(١)

علي أننا لا نستهدف هنا القيام بعمل إحصائي حول طبيعة المؤثرات من حيث الكم، ويكفي أن نرصد منها ما يصلح للدلالة علي حقيقة أصول هذه الفلسفة التي انطلق منها مصورا صراعه النفسي من خلال مجالس الخمر والغزل ، فكان قريبا من نفسه وعصره قريبا من أسلافه القدماء من أصحاب نفس الاتجاه وذات الفلسفة .

ولعله استطاع من خلال قصيدته أن يضع أمامنا كماً ضخما من النماذج الصراعية التي دفعته دفعا إلي الانقسام علي نفسه بين مناطق الخمر والعربدة ، ومجالس الغزل ، أضف إليها صراعات الشاعر علي المستوي الفني بين معطيات تراثه ومادة فكره وخياله ، إلي جانب ما تحمله فلسفته الخاصة من صراع عميق بين طموح النفس وظروف الواقع المعاش وطبائع معاناته وجدله معه .

أماتت نفوساً من حياة قريبةٍ   وفاتَتْ فلم تُطْلَب بتَبْل ولا ذَحْل

وفي قوله في رائيته الخمرية أيضاً :

إلي أن دعا للــسُّكر داعٍ فـُموتُوا   وكانَ مديرُ الكَأس أحسنَهَم سُكْرا (٢)

وحتي في هذه الصورة تظهر استعانته بالقدماء الذين عرجوا علي مثلها منذ الجاهلية ، فرآها زهير من قبل :

تمشّى بين قَتْلى قد أصيبتْ   نفوسُهُم ولم تُقْطِرْ دماءُ (٣)

ولم يكن مسلم ليهدأ بسهولة أمام تلك الصور التي عاشت في كيانه الفكري والوجداني عبر معطيات الموروث الأدبي الطويل ، إذ تعددت محاولاته للتجديد فيها ، والإضافة إليها ، فرآها في قمة تأثيرها تحدث ما تحدثه فيمن يحتسيها في تلك الصور الطريفة :

---

(١) الأخطل ١ / ١٦٩ الصهباء : المعصورة من عنب أبيض ، كلفت : تغير لونها . المخدع : بيت صغير يكون داخل البيت الكبير . لم تجتل الخطاب بهجتها : لم يشهدوها ولم يروا جمالها .

(٢) ديوان مسلم ٥١ .

(٣) ديوان زهير ٧٣ .

إذا ما عَلَتْ منـا ذؤابة شـارب ٍ تمشّت به مِشيَ المقيد في الوحل (١)

وإن كان لا يخفي ما أفاده فيها من صور معاصريه أيضا ، أعني أبا نواس - علي وجه التخصيص - حين ركز عدسته علي تصوير يد السكير وهو يمسك الكأس في قوله :

وحاول حول الكأس مشْياً فلم يُطِقْ من الضّعْف حتى جاء مُخْتبطاً يَحبُو(٢)

ويبدو أن تأثر مسلم بمعاصريه لم يقف عند حد تلك الصور الخمرية ، بقدر ما امتد إلي طريقته في عرض فلسفة حياته الخاصة ، بما عبَّ فيها من كؤوس اللهو والمجون ، مما جعله ختاماً لقصيدته في قوله :

هل العـيشُ إلاّ أن أروحَ مع الصِّبا

وأغدو صريع الرّاح والأعين النُّجْل (٣)

فهو شبيه - بمقاييس عصره - بما انتهي إليه أبو الهندي في قوله :

إنمـا العـيشُ فتـاةٌ غـادةٌ وقعودي عاكفاً في بيت حَان

أشـربُ الخمرَ وأعصى من نَهَى عن طلاّبَ الرّاح والبيضِ الحِسان(٤)

أو ما قاله بشار قبله بقليل :

إنما العيش ندام وسقاة ومدام

فإذا فاتك هذا فعلي الدنيا السلام

هو شبيه - بمقاييس الجاهلية - بما انتهي إليه طرفة بن العبد في قوله المشهور:

ولولا ثلاثٌ هُنَّ من عيشة الفتى وجدك لم أحفلْ متي قام عُوَّدي

(١) ديوان مسلم ١٤٣ .

(٢) ديوان أبى نواس ٢٧ .

(٣) ديوان مسلم ١٤٣ .

(٤) ديوان طرفة بن العبد ٢٨ - ٢٩ .

فمنهنّ سبقي العاذلات بشربَةٍ … كُمَيْتٍ مَتَى مَا تُعْلَ بالماءِ تُزْبد

وكرّي إذا نادي المُضَافُ مُحَنباً … كسيد الغَضَا نَبهْتَهُ المتورد

وتقصير يوم الدَّجْنِ والدَّجْنُ معجبٌ … ببهْكَنَةٍ تحتَ الطرافِ المُمَدَّدِ (١)

وهكذا استجمع مسلم من طاقاته الخيالية وملكاته اللغوية ما أسهم في التعامل مع تلك الصور التراثية التي عاشت في وجدانه ، وازداد تأثيرها عن غير قصد حين صارت ضمن القاسم المشترك بين الشعراء ، أو هي أقرب إلي تداعي المعاني ، ولكن الذي لا يمكن أن ننكره أن إلمام مسلم بالتراث الشعري القديم عبر عصور الأدب المختلفة قد دعاه إلي التشبث بهذا التأثر ، وإلي محاولة المزاوجة الهادئة بين ما تأثر به ، وبين ما أضافه إليه ، فلا شك أنه جدد في تشخيص الخمر حين نسبها إلى الفرس ، ليطمئن إلي أصالتها وجودتها لشهرتهم بها ، واستكمل مشاهده بتلك الصور الجزئية التي رآها فيها صالحة لأن تكون زوجة ، وأن يكن ندماؤه بعولا لها ، طابعاً إياها بذلك الطابع الإنساني الذي يتجنبه حين يعود إلي تصوير كيفية عصرها ، وتخميرها في الشمس بدلا من النار، حتي تحتفظ بصفائها ونقائها من الشوائب ، لينتهي من كل صوره الخمرية إلي تصوير اعتزازه بها ، وعشقه لها ، فإذا كانت قد أثرت في نفسه علي النحو الذي عرضه ، فليس ثمة شك في أنه يقبل التضحية في سبيلها بكل ما يملك شأنه في هذا شأن كرام القوم ، ممن اقتنعوا بمثل فلسفته ، وشجعوه علي السير في إطار مسلكه ، لذلك راح يقصرها عليهم دون غيرهم ، لاقتناعهم بها من ناحية ، ولغلو ثمنها من ناحية ثانية ، فهي بذلك لا تصلح إلا لمن يضحي في سبيلها بكل أمواله ، وهو موقف تراثي - أيضا- صوره عنتره بن شداد ، حين حاول أن يتجاوز طبقة العبيد ، لينتمي إلي طبقة الأحرار عن طريق إثبات قدرته علي الإنفاق في سبيلها فقال في معلقته :

ولقد شربتُ من المدامة بعدما … ركد الهواجرُ بالمشوف المُعْلَم

فإذا شربت فإنَّني مستهلكٌ … مالي ، وعرْضي وافرٌ لم يُكْلَم (٢)

وهو قريب أيضا مما صوره عمرو بن كلثوم في مقدمته الخمرية التي استهل بها

(١) ديوان طرفة ٢٨ - ٢٩ .

(٢) شرح القصائد العشر ٢٨٩ .

معلقته المشهورة ، فقال في بعض أبيات المطلع عنها ، جامعا بين تأثيرها والإنفاق في سبيلها بسخاء غير معهود حتي من قبل البخلاء :

تجـورُ بذى اللُّبـانة عـن هواهُ   إذا مـا ذاقـهـا حـتّى يَليـنَا

ترى اللّحزَ الشـحـيح إذا أمـرّتْ   عليـه لماله فـيهـا مُهـينَا (١)

ولعله قريب - أيضا - من موقف طرفة بن العبد وقد تحدي القبيلة ولائميه من أجلها :

ومــا زال تَشْرَابي الخمُورَ ولذتي   وبَيْعى وإنـفـاقي طريفي ومُتْلَدِى

إلي أن تَحَامـتْني العـشـيـرةُ كـلُّهـا   وأفْرِدْتُ إفـرادَ البـعـيـر المُعَبَّدِ (٢)

لم يتردد مسلم إذن في استلهام صورته ، بما فيها من تقرير ثم تصوير من تلك المعالم التراثية ، إذ قال في القصيدة مقرراً ومشخصاً في آن واحد :

تصدُّ بنفس المرء عما يَغُمُّه   وتُنْطِقُ بالمعروف ألسنةَ البُخْلِ

ولا يبدو غريبا بعد هذه المواقف التراثية أن يغلب علي الشاعر في معرض التصوير الخمري كثير من المشاهد الحسية التي استمد بعضها من صور الغزل حين شبه انهمارها بتدفق الدمع من عين الحسناء ، وحين قارن بين صفاء الماء ونقاء اللؤلؤ في صورة انسكاب الماء على سطح الخمر ، حتي يشجها بحبابه الذي يشبه اللؤلؤ في عقد الدملج والخلاخيل.

ولم يكن بعيداً عن متناوله - أيضا - أن يعرج علي مزيد من الصور التراثية من هذا النوع الحسي ، وخاصة أن الحسية كانت سمة بارزة في الصورة عند الشاعر القديم ، فلم يتردد في استيحاء صورة الجمل الذبيح ، ليتخذ منها معادلا تصويريا - علي بداوته- يؤدي وظيفته الحركية في تصوير تدفُّق الخمر من دنها ، كما تتدفق الدماء من نحر الجمل الذبيح ، وربما استغل الوظيفة اللونية التي تبرز وجه الشبه بين الخمر ودمه أيضاً في هذا الجانب .

---

(١) نفسه ٣٢١ .
(٢) ديوان طرفة ٣٠ .

وربما جمع مسلم بين الدلالات المختلفة للصورة الواحدة في تعامله مع التراث أيضاً، فهو يرسم للخمر صورتها في قوله :

وتَبْسِمُ عن أَلْمَى كأن مُنَوَّراً   تخلَّل حرّ الأرض دعص له نَد.

فإذا الصورة تظهر عند مسلم في وصف الساقية ، فيستعين بالأقحوان أيضاً علي إبراز جمال الصورة :

إذا ما اشتهينا الأقحوان تبسَّمتْ   لنا عن ثنايا لا قصار ولا ثُعْل

وهكذا أوقع مسلم نفسه - راضياً - في أكثر من ازدواجية ونموذج صراعي ، فمرة يتروح فنه بين التصوير وبين التقرير والمباشرة ، وحينا يتردد في مصادره بين أسلافه وبين معاصريه ، وفي حين ثالث يحاول الجمع بين ابتكاره الخاص كما أتاحته له ظروف حياته الخاصة في مجتمع جديد ، وبين ما عرج عليه من التراث لكي يفيد منه ، وفي أطر هذه المستويات المختلفة نجده يبدو مصوراً بارعاً ، فهو حين يضرب بخياله في البادية العربية القديمة يختار منها اختياراً يدل علي إيجابيته في التفاعل مع التراث ، فتلفت نظره عين الخريد ، والفنيق البازل ، والظباء العاكفة في رياضها ، وكأنه لم يقتصر - لكي يعيدنا معه إلي القديم - علي المشاهد الحركية ، وإنما أضاف إليها ما سبق أن رأيناه من مشاهد صوتية وبصرية متعددة .

ويتكرر الموقف نفسه في تعامله مع البيئة الحضارية الجديدة ، حيث يستجمع قدراته الخيالية ليركز عدسته عليها ، وقد رأينا معه مارآه من معطيات حضارية أبرزها في الخمر المجوسية الأنساب ، وعرض أنغام الأدوات الموسيقية المختلفة من عود ومزمار وغيرها مما يستمتع به في زحام مجالس الطرب وضجيج الندماء .

ومن الواضح أن القصيدة قد جمعت - فعلا - صورة من جدل ذات الشاعر مع موضوعه ، حيث ظهر تفاعله معه ، واندماجه فيه ، وسنده في كل هذا تراث فكري طويل اعتمد عليه ، وأضاف إليه ، وجدَّد فيه ، وكانت نتيجة هذا التفاعل الإيجابي توافر الوحدة الموضوعية والعضوية في القصيدة ، حيث وردت معانيها وأفكارها وصورها محددة بدائرة الخمر وحدها ، وحتي الصور الغزلية حرص مسلم علي توظيفها - فنيا -

في خدمة موضوعه الخمري ، ليظل الترابط العضوى واضحاً في تماسك أفكار القصيدة وأبياتها مهما بدا فيها من اضطراب أحياناً ، فهو بمثابة اضطراب نفسي يمكن تبريره فنياً، ذلك أن توزيع الصور بما فيها من استطراد بين الغزل والخمر انتهي إلي خدمة قضية اللهو كما أراد مسلم أن يفلسفها حين شغلت عليه حياته ، وملكت عليه نفسه ووجدانه فنالت منه كل النيل .

ولم تخف أستاذية مسلم في مدرسة البديع العباسية في القصيدة ، حيث أكثر فيها من الألوان البديعية التي صارت معلما بارزاً من معالم صنعته وتفوقه في شعره ، حتي صار زعيم تلك المدرسة ، من هذه الألوان ما استخدمه من جناس وطباق في الأبيات (٤، ٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٧ ، ٣١) وما ورد من رد العجز علي الصدر في الأبيات (٧، ٢٠، ٢٣) .

وتتسم الخمرية - في جملتها - بروح الصدق الفني في تعامل الشاعر مع التراث، أو في تصوير التجربة ، أو تقريرها ، فمنذ المطلع نحس معه أنغام الواقع التراثي في ترديد ضمير التثنية الذي ارتبط بواقع الرفقة عند الجاهليين ، استجابة لقسوة حياتهم ، ومع توالي الصور يتأكد حرصه علي شرب الخمر لشدة إعجابه بها ، واتخاذه من هذا الإعجاب ذريعة للإسراف في شربها وإشباع رغباته وقضاء لذاته ، فمن المطلع إلي الختام يعيش مسلم تجربته متلمسا كل الصور التي تساعده علي عرضها والتعبير عنها .

وربما ساعدته طبيعة الموضوع علي أن يورد صوره بهذا التسلسل الدقيق ، حتي اقتربت بذلك من الشكل القصصى ، حيث جعل لنفسه فيه دور البطولة المطلقة ، ومن حوله ندماؤه أبطال ثانويون تكتمل بهم قصته ، ومع الجميع تشترك الخمر - بعد تشخيصها - بدور بارز في القصة ، ثم تلك الساقية التي أكملت المشهد القصصي ، وهو يدير أكثر من حركة قصصية حول هؤلاء الأبطال جميعا علي اختلاف مستوياتهم ، مما جعله يوزع أفعاله بين المضي والمضارعة ، ويبدو أنه ترك هذا لأبى نواس ليحرز فيه ما أحرزه من تفوق وسبق وتميز .

لقد استطاع مسلم - وهذه ميزته الخاصة - أن يمزج مزجاً سعيدا وهادئا بين التراث والحضارة ، فراح يحكي في فنه شخصه ، كما يحكي هذا التراث حين أطلق لخياله العنان لكي يجمع أطراف الصور الشعرية من هنا وهناك ، ليوفق بينها وليصوغ منه صوراً

جديدة تسجل خلاصة رؤيته الفنية الخاصة لموضوعه ، كما نجح في تصوير موقفه من العصر الجديد ، بكل ما شهده من معطيات اللهو والمجون التي راح يعب من كئوسها حتي الثمالة ، ومع هذا كله لم تغب عنه دقة الصنعة الفنية التي حققت له مكانته المرموقة حتي صار بسبب منها زعيما في مدرسة المجودين في العصر ، فأكثر من الصور التشخيصية ، وأوقع البديع فيها موقعاً خاصاً جعله مقبولا عنده وعند نقاد عصره ومن بعدهم .

(٣)

لقد راح مسلم يؤصل لحياته وفنه معاً ، ومن هنا يبدو مسلكه الخمري تصويراً دقيقاً لمسلكه في حياته الاجتماعية عامة ، وهو مسلك بدا فيه محكوماً بأصالة الأداء الفني من مصدرين : أولهما واقع عصره وما استمده من ظروف حياته الخاصة ، وترجمه فنيا من خلال مضمون شعره الذي أسعده فيه الترنُّم بخمرياته ، وثانيهما ذلك المصدر التراثي القديم الذي بدا فيه تلميذاً أمينا حريصا علي الاختيار والانتقاء لما يتناسب مع سلوكه الاجتماعي ، ومن هنا راح يستقصي أركان الصورة الخمرية ، ويستجمع إطارها العام ، ويستوحي تفاصيلها من تلك المصادر التراثية التي تركت في خمرياته أثراً مباشرا ذكرنا صوراً منه ، ولعله تأثر في تشخيص خمره زوجة له حين جعل رفقاءه بعولا لها ، لعله اقتفي بذلك أثر حُمَيْد بن ثور في صورته الغزلية التي بناها وشكلها قوله :

قضى ربّها بعلاً لها فتزوَّجَتْ حليلاً وما كانت تؤمِّل من بعل

فكأنه أخذ من أصول الصورة البعل والزوجة والحليل ، وإن كان يبدو أنه اقتفي أثر حميد منذ اختار لقصيدته اللام حرف روي ، والكسرة حركة له ، فبدت أبيات أخري شديدة الشبه بنظائرها في قصيدة مسلم ، ومنها أبيات حميد في اللامية :

علي رِسلكُمْ إني سأحْمي ذماركُمْ وهل يمنعُ الأحساب إلا فتىً مثلي

وقوله :

فـخـرَ وكـرَّتْ خـيـلُه يـنـدبـونه ويثنون خيرا في الأباعد والأهل

وقوله :

فوجدي بجُمْل وجدُتيك وفرحتي بجُمْل كما قد - بابنها - فرحت قبلي

إذ يستقي من مقومات معجمه التصويري الفتوة المطلقة له « فتي مثلي » وحديثه عن الأقارب والأهل « الأباعد والأهل » والأحساب ، وحديثه عن الغزلين من قبله ، وكلها صور طرحتها المقدمة الغزلية عند مسلم ، حين نحا بها في نفس المنحي قبل أن يصور اللوحة الخمرية التي أطال في معالجة جزئياتها .

وكأن مسلما راح يتتبع الصور لدي القدماء منها ، ويسجل ما أفاده بعد أن يضفي عليه من شخصه وتجاربه ووقع عصره ، ولعله حرص علي اقتفاء أثر الأخطل أيضا كما صنع أبو نواس ، فراح يأخذ منه مارسمه من مشهد القتل والثأر في الغزل في مقدمته من قول الأخطل في إحدي قصائده :

يجري ذكيُّ المسك في أرْدَانها ... وتصيدُ بعدَ تقتُّلٍ ودلال

قلب الغويّ إذا تنبه بعدما ... تعتلُّ كلُّ مُذَالةٍ متْفَال (١)

وربما استمد مسلم فلسفة القتل بمفهومها الغزلي أيضا من قول الأخطل في تصوير البخل والقتل علي نفس المستوي :

وكم بخلَتْ أرْوَي بما لا يضيرها ... وكم قتلت لو كان يودي قتيلها (٢)

بل ربما أعجبه من حوار الأخطل فكرة الثأر وطلب الذحل في مشهده الغزلي الذي قال فيه :

وكم قتلَتْ أرْوَىَ بلا ترَةٍ لها ... وأرْوَىَ لِفراْغِ الرِّجال قَتولُ

فلو كان تبكي ساعة لبكيتها ... ولكن شر الغانيات طويلُ

وكُنَّ علي أحيانهن يصدْنني ... وهُنَّ منايا للرجال وغُول (٣)

ولم يقتصر المصدر التراثي لمسلم عند الأخطل في مقدماته ، ولكنه وسع من دائرة الأخذ حين اقتحم على شعراء الغزل عالمهم العذري أو الحضاري ، فراح يسلك مسلكهم في حواره وغزله ، ورسم من المشاهد ما نستطيع أن نتبين خيوطه من لدن جيل الغزلين في عصر بني أمية ، فإذا هو يأخذ من مجنون ليلي :

(١) ديوان الأخطل ١ / ١٣٨ الإردان ج ردن وهو الكم . التفتل : التثني والتكسر في المشي . الغوى: المحب للغواية . تعتل : تتغير رائحة فمها . . المذالة : المرفوضة المقوتة .

أبيت صريعَ الحُبِّ دامٍ من الهوي وأصْبِحُ منزوع الفُؤاد من الصدر (٤)

كما يقول علي نفس النسق :

أبيت صريع الحب باك من الهوى ..

ودمعى على خدى يفيض ويسجم .

ولعله استطاع من خلال قصيدته أن يضع أمامنا كما ضخما من فلسفته التى عكست انقسامه على نفسه بين مناطق الخمر والعربدة ومجالس الغزل وهو ما يمتد إلى صراعاته على المستوى الفنى بين معطيات تراثه ومادة فكره وخياله ، إلى جانب ما تحمله فلسفته الخاصة من صراع عميق بين طموح النفس وظروف الواقع المعاش وطبائع معاناته وجدله معه .

(٢) العينية ومعارضة الفكرة الفلسفية

في قصيدة «النفس» المشهورة يتصور ابن سينا الروح أول أمرها وقد كانت مجردة طليقة هناك عند خالقها ، ثم هبطت حين دخلت جسم الإنسان وقد احتواها حتي لحظة الموت، إلا أن أفلاطون قد تصورها فرسا مجنحة ، غذاؤها الجمال والحكمة والصلاح ، فلما هبطت فقدت جناحيها ، وعاشت داخل جسم الإنسان .

ويشعر الفلاسفة بشيء لا يستطيعون معرفته فيصفونه كما يتصورونه ، ويجاريهم في ذلك الشعراء علي مستوي التصوير ثم علي مستوي الوصف . ويبدو الشاعر في ذلك تابعا للفيلسوف في طبيعة تصويره ، لأنه إنما يستمد منه مادة لتصويره وطرح رؤيته ، وبين موضوعات أخري مجردة يعلق عليها فكره أكثر من وجدانه ، علي نحو ما يعكسه موقفه من القضايا الكونية أو الميتافيزيقية ، أو القيمية التي يشغل بها عالم الفلسفة وبعد اقتحام الشعراء إياها ضربا من المغامرة التى لا يطمأن إلى نتائجها إلا من حيث الوعي الواضح لما يصوره الشاعر أو يقرره علي نحو ما تحكيه مواقف أبي العلاء مثلا من قضايا الفكر الفلسفي ، وكذا ما تحكيه معارضة شوقي لابن سينا ، لأنه هنا يعارض فيه الفيلسوف أكثر من معارضته له كشاعر ، فلا بد أن يشغل عقليا بما شغل به حتي يستطيع أن يطوع التجربة لاستيعاب فكرته بين ما أخذه منه وما أضافه إلي مادته .

ومن الطريف في هذه المعارضة ألا يكتفي شوقي بالتصريح بمعارضته لابن سينا علي طريقته في سينية البحتري حين قال في بيت واحد مبررا معارضته إياها :

وعظ البحتري إيوان كسري

وشفتني القصور من عبد شمس

ولا علي طريقته التي أشار بها أيضا إلي ابن زيدون حين خاطبه فبدا مشدودا إليه وإلي نونيته فناجاه :

يانائح الطلح أشباه عوادينا

نأسي لواديك أم نشجي لوادينا ؟

وهي إشارة أرهصت لها قصيدته التي ألقاها ترحيبا بديوان ابن زيدون حين ظهر مطبوعا لأول مرة في مصر ، فقال :

يا ابن زيدون مرحبا	قد أطلت التغيبا
إن ديوانك الذي	ظل سرا محجبا
يشتكى اليتم دره	ويقاسي التغربا ...
صار في كل بلدة	للألباء مطلبا

وفيها يرصد إعجابه بشاعرية ابن زيدون حين يسجل معالمها :

شاعراً أم مصورا	كنت أم كنت مطربا
ترسل اللحن كله	مبدعا فيه مغربا
أحسن الناس هاتفا	بالغواني مشببا

وكأنما جاءت معارضته لنونيته ترجمة فعلية تعكس هذا الاعجاب الذي طال ترنمه به.

وهى مواقف تنم عن ثقة الشاعر في إبداعه ، وتعكس قدراته الفنية وتمكنه من أدواته ، وتسجل إعجابه الصريح بموضع معارضته الذى يتفاعل معه ، وكذا باسم من

يعارض وتجربته ، كما يحدد القصيدة التي يعارضها تأكيدا لهذا الإعجاب في شكله العام والخاص . وربما عرض في مثل هذا الإيجاز الرائع ظروف تلك المعارضات علي المستويين النفسي والفني . وإلي هذا البعد الصريح في المعارضة يضيف شوقي تسجيله لثمانية أبيات من عينية ابن سينا ، معنونا لها بنفس التحديد « النفس » ، ولصاحبها بالرئيس ابن سينا ، ثم يبدأ قصيدته الطويلة بمخاطبة النفس علي طريقة الفيلسوف حين يجد في بحثه حول حقيقتها وجوهرها وخفاياها ، وهو يراها تزداد غموضا كلما زاد عنها بحثا ، مع أنها أقرب ما تكون إليه ، فهي جزء أساس منه ، يبدأ باعترافه بمحاسنها ، طالبا منها أن تظهر له شيئا من هذا الجوهر ، ولا تتقنع لتزيد من غموضها ومجهوليتها :

ضـمي قنـاعـك يا سـعــاد أو ارفــعي

هـذي المحــاسـن مــا خـلـقـن لـبــرقـع

وكأنه يستهل لوحة الافتتاح بذكر معالم الجمال الممزوج بالخفاء في النفس ، حيث يلح عليها حتي كاد يغازلها ، لعلها تكشف عن بعض من مواضع هذا الجمال الذي يراه بين خصوصيات ستر الجلال ، وحسن المحسن ، وعطفة الخاشع ، ووجهة المتطلع ، بل هي الجمال نفسه في أعمق مظاهره ، وأرقي أشكاله ، وأدق خوافيه ، وأعمق أسراره ، فهي نموذج خاص من نماذج الإبداع الإلهي الذي يقدسه البشر (ولله المثل الأعلي في كل ما خلق وأبدع) ويسعي وراء فهم الفلاسفة ، ومن ثم يجب أن يتبارى خلف فهمه الشعراء .

وحين يصل إلي هذه المرحلة من مراحل التأمل لبعض من هذا الجمال ، وكذا مراحل السعى وراء إعجاز الإبداع يتذكر الشاعر الفلاسفة ، ويتوقف بالتحديد عند ابن سينا ، وقد كشف حيرته أمام حقيقه النفس وعالمها وجوهرها :

ذهب (ابن سينا) لم يفز بك ساعة

وتـولـت الحـكـمــاء لـم تـتـــمـــتـع

وإذا بالشاعر ينبه إلي ما هو أعمق من ذلك بكثير ، إذ ليست القضية لديه قضية فلاسفة ، أو ابن سينا فحسب ، بل ينصرف إلي الرسل والأنبياء ممن عجزوا عن الإفتاء بشأن الروح ، باعتبار ما فيها من أسرار إلهية لا يعلمها إلا خالقها سبحانه ، ومن هنا أخذ الحوار لدي شوقى هذين البعدين الديني والتاريخي معاً :

فـمـحـمـد لك والمسـيح ترجـلا

وترجلت شـمـس النـهـار ليـوشع

مـابـال (أحـمـد) عي عـنك ببـيـانـه

بل مـا (لـعـيـسى) لـم يقل أو يدع

ولسـان مـوسي انحل إلا عـقـدة

مـن جـانبـيـك عـلاجـهـا لـم ينجع

فهو يصورها في عالم قداستها وسموها جزءا من الإعجاز الذي أذهل كل البشر فدهشوا أمامه وصمتوا ، ومنهم فصحاء الأنبياء عليهم السلام ، فرسول الله محمد يجيب عن كل ما يسأل عنه ، فإن سئل عن الروح أجاب وحي السماء « يسألونك عن الروح ، قل الروح من أمر ربي وما أوتيتم من العلم إلا قليلا » ، وهو موقف أصحاب الرسالات فلا يفتي فيها عيسي ولا كليم الله موسي ، بل تظل في عالمها المقدس بهذا الغموض محجوبة عن البشر جميعا ، محصورة في إطار العلوم الإلهية فتأتي في ختامها في قوله تعالي ، «إن الله عنده علم الساعة وينزل الغيث ويعلم ما في الأرحام ، وما تدري نفس ماذا تكسب غدا ، وما تدري نفس بأي أرض تموت ، إن الله عليم خبير» ولما لم يجد الشاعر إجابة راح يرصد صور إبداعها في تلك المشاهد المقدسة التي عرض لها من لدن آدم عليه السلام ، إذ يصور تقديس الروح العالي الذي نفخه الخالق سبحانه في آدم منذ بداية الخليقة، ثم ينتقل إلي نبي الله يوسف عليه السلام حين عفت نفسه وسمت روحه ، فاستعصم أن يقع في الخطأ ، وكذا قصد بها حين نطقت في المسيح عليه السلام وهو الرضيع في مهده ، ثم ظهرت لدي البليغ الفصيح الأمي عليه السلام بما عرف عنه من نبوغ وفصاحة وبيان بين قريش وبلغائها ، وهي التي ظهرت من قبل أيضا لدي كليم الله وقد شق طريقه في الظلام مشردا حتي كلمه ربه علي جبل الطور وناجاه .

وينتقل الشاعر من توالي هذه المشاهد المقدسة ، إلي النمط الفلسفي الذي وقف عنده الشيخ الرئيس ، فإذا هو يصور إعجابه أولا بالشيخ نفسه ، وبما تمتع به من عبقرية وتميز دفعاه إلي الانشغال بتلك النفس العالية فيقول شوقي :

نظر (الرئيس) إلى كمـالك نظرة

لم تخل من بصـر اللبـيب الأروع

فـرآه مـنزلة تعـرض دونهـا

قـصر الحيـاة وحـال وشك المصرع

لـولا كـمـالك في الرئيس ومـثله

لم تحـسن الدنيـا ولم تـترعـرع

والـلـه ثبـت أرضـه بدعـائم

هم حـائط الدنيـا وركن المجـمع

لـو أن كـل أخـي يـراع بـالغ

شـأو الرئيس وكل صـاحب مـبضع

ذهب الكمـال سـدى وضـاع محله

في العـالم المتـفـاوت المتنوع

فهو يرسم لوحة التنوع كما يراها بين نفوس الأنام ، إذ تتفاوت بين درجات الكمال كما رصدها في صورها المقدسة لدي الأنبياء ، وبعدهم تبدأ في التدني تدرجاً بين مستويات البشر المتفاوتة ، إذ ترتقي إلي ما يقارب الكمال لدى العباقرة الذين يسهمون في توجيه حركة الحياة ، وإصلاح أمور البشر ، لتستمر وتتدني بعد ذلك إلي درجات أخري عديدة لا تكاد تحصرها لدي بقية الناس من العلية إلي السوقة .

فهو يصور نظرة الشيخ الرئيس إلي كمال النفس ، ويراه يحاول تعمقها فلسفيا من وجهة نظر اللبيب العاقل ، فرأي الرئيس هذا الكمال محصورا في منزلة عليا يعجز البشر عن تحقيقها ، إلا ما كان للأنبياء باختصاص المولي سبحانه ، ثم من يليهم من العلمآء الذين فضلهم الله علي غيرهم من الناس تفضيلا يتسق مع تميزهم « قل هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون » ، وهو تفاوت تطرحه طبائع الأشياء « يرفع الله الذين آمنوا

منكم والذين أوتوا العلم درجات »، ويحكمه واقع الأحياء « إنما يخشي اللهَ من عباده العلماءُ » . فلو ادعي مدع أنه بلغ شأو الرئيس ابن سينا لاختلت صورة الكمال ، وضاعت مقاييس التنوع في هذا الكون المتنوع بطبعه الذي قدره الخالق له .

ثم ينتقل الشاعر إلى فهمه هو وإدراكه لقضية النفس ، ويبدأ في تصويرها من منطقه الخاص جامعاً بين الشاعرية والفلسفة ، إذ يراها شعاعا ترتسم فيه صور الإشراق والبريق ، سواء أكان في خراب بلقع من الأرض ، أم كان في عامر منها ملىء بضجيج الحياة ، وهي تتحرك بقدرة خالقها تحرك قوي الكون المختلفة ، شأنها في ذلك شأن حركة النهار حين يزدهى بإشراقة ضحاه ثم يطويه خالقه أمام زحف ظلام الليل ، فتتراجع كل الأشعة مستسلمة إلى حيث يقدر لها الاختفاء ، ولعله يصور بذلك حالة النفس بالقياس إلى حياة البشر مقارنة بحالتها عند موتهم ، لأنه ينتقل إلى مشهد النعي حين تزدحم به المنازل ، وتكاد تدك من كثرة النحيب والبكاء ، وهو بكاء لا يستثني ممن كتب عليه الفراق عظيما أو حقيرا ، إذ قد تضج الأرض به ، ويكثر الدمع لفراق النفوس ، أيا كانت مكانتها أو شأنها ، إذ الفراق هو الفراق بكآبته وحزنه ، لأن الروح روح والجسد جسد . وهو يفصل في هذا المشهد علي لغة التمنى لأن يدوم البقاء واللقاء ، ولكنه يبطل الموقف أمام قانون الحياة ، إذ لا بد أن يسلم الشباب القياد للشيب الهزيل ، وكأن النفس تتلون - أيضا - بهذه الألوان بين عالم القوة ومنطقة الضعف ، أو بين حياة تمتلئ حيوية وقوة ، وأخرى تزدحم هزالا وشحوبا ، إلى أن تعرف طريقها الأوحد إلي النهاية الحتمية فى أكفانها يوم الممات ، مما يتجسد فى مشاهد الأجسام ، وعندها قد تفزع النفس وترتاع هلعاً ، ولكنها ستظل مستسلمة باكية مع إقلاع السفينة مؤذنة بالرحيل إلى حيث المنتهى الأبدى والخلود ، وكأن بكاءها يظل رمزا لوفائها لجسد عاشت فيه زمانا ثم انفصلت عنه فارتقب عليه كثيرا ، وهو وفاء نادر لا يعرف غدرا ، ولا يضيع عهودا ولا ذمما في وقت بان فيه الأحبة وانفصل ما بينهم من شرائح الزمان انفصالا قدريا حتميا ، لا رجعة فيه ولا عودة إليه .

وعودة إلى لوحات النص تجده يقول فيما سبق أن تناولناه نقلا عنه منشورا ، إذ يصور محاسنها :

الضاحيات الضاحكات ودونها

ستر الجلال وبعد شأو المطلع

يا دمـيـة لا يسـتـزاد جـمـالهـا

زيديـه حـسـن المحـسـن المتـبـرع

مـاذا عـلـى سـلـطـانـه مـن وقـفـة

لـلـضـارعـين وعـطـفـة لـلـخـشـع

مـاذا يـضـرك لـو سـمـحـت بجـلـوة

إن الـعـروس كـثـيـرة المـتـطـلـع

لـيـس الحـجـاب لمـن يـعـز مـنـالـه

إن الحـجـاب لـهـين لـم يمـنـع

أنـت الـتـي اتـخـذ الجـمـال لـعـزه

مـن مـظـهـر ولـسـره مـن مـوضـع

وهـو الـصـنـاع يـصـوغ كـل دقـيـقـة

وأدق مـنـك بـنـانـه لـم تـصـنـع

لمـسـتـك راحـتـه ومـسـك روحـه

فـأتـي الـبـديـع عـلـي مـثـال المبـدع

ثم حين يعول علي تصوير ما عاناه الأحبار والفلاسفة من البحث عن حقيقة النفس حتي صعب عليهم الطريق كلما ازدادوا عنها بحثا ، علي عكس الجاهلين ممن وجدوا راحتهم في بساطة الأشياء وسطحيتها :

الـلـه فـي الأحـبـار مـن مـتـهـالك

نـضـو ومـهـتـوك المسـوح مـصـرع

مـن كـل غـاو فـي طـويـة راشـد

عـاصـي الـظـواهـر فـي سـريـرة طـيـع

يتوهمون ويطفأون كأنهم

سرج بمعترك الرياح الأربع

علموا فضاق بهم وشق طريقهم

والجاهلون علي الطريق المهيع

وحول خطابه المباشر للنفس وعلاقتها بالجسد راح يتصور :

يانفس مثل الشمس أنت أشعة

في عامر وأشعة في بلقع

فإذا طوي الله النهار تراجعت

شتى الأشعة فالتقت في المرجع

لما نعيت إلى المنازل غودرت

دكا ومثلك في المنازل ما نعي

ضجت عليك معالما ومعاهدا

وبكت فراقك بالدموع الهمع

آذنتها بنوي فقالت ليت لم

تصل الحبال وليتها لم تقطع

ثم يتوقف عند لحظة الفراق الحتمى التي تفصلها عن الجسد :

ورداء جثمان لبست مرقم

بيد الشباب علي المشيب مرقع

كم بنت فيه وكم خفيت كأنه

ثوب الممثل أو لباس المرفع

أسئمت من ديباجه فنزعته

والخز أكفان إذا لم ينزع

فزعت وما خفيت عليها غاية

لكن من يرد القيامة يفزع

ضرعت بأدمعها إليك وما درت

أن السفينة أقلعت في الأدمع

أنت الوفية لا الذمام لديك مذ

موم ولا عهد الهوي بمضيع

أزمعت فانهلت دموعك رقة

ولو استطعت إقامة لم تزمعي

بان الأحبة يوم بينك كلهم

وذهبت بالماضي وبالمتوقع

ولا تكتمل صورة المعارضة هنا دون التوقف عند موقف ابن سينا في عينيته المشهورة :

هبطت إليك من المحل الأرفع

ورقاء ذات ترفع وتمنع

وقد شغلته فيها الروح وما أحاطها من سياج الأسرار العجيبة الغريبة غرابة الكونيات التي تعجز أمامها مدارك البشر ، وكأنما أراد الفيلسوف أن يقف عند الفاصل بينها وبين الجسد ، فراح يعمل فكره وخياله معاً لكشف أسرار توحدها مع ذلك الجسد ، ثم تصوير انفصالها عنه في لحظة الموت ، إذ يبدأ جولته معها منذ نزولها إلي الجسم باعتباره محلا لها في الكون الأرضي ، هبطت إليه متهاوية متهالكة ، بعد أن غادرت عالمها

السماوي العلوي ، إذ كانت هناك روحانية خالصة ، لم تختلط بالمادة ، ولم تشوه بشوائبها. وهو هنا يعرض مشهدين متباعدين لعالمين بينهما فرق كبير :

العالم العلوي الروحي الخالص موضع هبوطها الذي نزلت منه بعدما استقرت فيه زمنا لا يعرفه إلا محدده سبحانه وتعالي ، ثم العالم السفلي حيث يوجد الجسد الذي استقرت فيه ، وكان موضع العالم السفلي حيث يوجد الجسد الذي استقرت فيه ، وكان موضع بقائها بعد هذا الهبوط إلي الدنيا وعالم المحسوسات ، ومنذ هذا الاستقرار تلازم جسم صاحبها ، في كل حركة يخطوها ، وكأنها تجاوزت بذلك مرحلة الحجاب إلي السفور، فهو حجاب عن البشر لا عن الخالق بالطبع ، ثم هو سفور للبشر وتدني إلي عالمهم المدرك بالحواس ، إذ تبدو في تلك الأجسام التي تتحرك من خلالها ، وهو سفور يجعلها قريبة إلي صاحبها ، ولكنه لا يراها ، بل يظل انعدام الرؤية بمثابة احتفاظ لها ببقية من سمو تظل تشدها إلي عالمها العلوي دائما ، ومن هنا تعجز العين أو الحواس الأخري عن التعامل معها أو لمسها ، أو محاولة السيطرة عليها ، لتستمر بمنأي عن هذه السيطرة ، ولا يكاد يدركها من الإنسان سوي عقله ، بل العقل حين يصفو ويرنو إليها طويلا متأملا ، ويديم التفكير فيها ، فعندئذ يحاول أن يعرفها ، وأن يعرف بالبراهين لم كرهت النزول إلي الجسم البشري ، فهي - لا شك - مغلوبة على أمرها ، ليس لها خيار في مكان استقرارها ، ولذلك يرد الكره والنفور لديها علي مستوي اللحاق بالأجسام ، وربما أدي بها طول المعاشرة إلي ضرب من الاتساق معها ، بدليل أن هذا الكره غالبا ما يتكرر ثانية لحظة الفراق ، وكأنها تتوجع لبينها عن جسد عاشرته زمانا ، هو عمر الإنسان ، فهي إذن مكرهة لأنها لا تريد الالتصاق بالمادة التي هي دونها بكثير ، فإذا ما تجانست معها وعاشرتها ، وربما هذبتها وأحسنت توجيهها وتفاعلت معها ، فجعلتها سبيلا لعالم من الفضيلة ومقاومة الرذيلة ، عندئذ قد تتمزق لحظة الفراق تمزقها لحظة النزول من عالمها العلوي ، فقد حسنتت المعاشرة ، وطاب البقاء والتوحد بينهما ، فيبدو الفراق آنذاك علي درجة من تضخيم الحزن وإثارة الألم .

ويعلق ابن سينا تلك الصفات بين الأنفة والألفة ، وكأنه يوازن بين نزولها من عالم البقاء إلى عالم الفناء ، وكأنما انفصلت عن موضع راحتها واستقرارها ، لتعيش فترة قلق تبدو مؤقتة مهما طال أجل الإنسان ، إذ سرعان ما تنتهي تلك الألفة بينها وبين الجسد ، لأنه إنما يعيش في عالم خرب ينتهي به الأمر - ضرورة إلي ذلك الفناء والزوال .

ثم يتجاوز لحظة الاتساق لتطول العشرة بين النفس والجسد بعد أن توحدت معه ، وعندئذ آن لها أن تنسي عالمها الأول وقد فارقته طويلا ، وأنست بتلك الصلة الجديدة ، واستمرأت ذلك الاتساق مع العالم الجديد ، ليبدو الفيلسوف هنا مشفقا عليها من هذا الرضي وتلك القناعة ، وكأنما تخلت عن أصالتها ، وفسدت طبيعتها ، فكيف بها ترضى بالأدني دون الأعلي ، إلا أن تكون عدوي فساد الجسد قد أثرت في كينونتها ؟

وهنا يعود إلي حديثه عن عالم المادة علي ما فيه من دناءة وخسة وضعة شأن وهبوط منزلة ، وإذا بالروح تدب في الجسد ، ولا تكاد تنفصل عنه طالما عاش صاحبه ، وكأنها ترضي بهذا الخضوع لأن تظل حبيسة جسد يكتب عليه الفناء وتناثر الأشلاء ، إلا أن تكون وسيلة هذا الجسد إلى الارتقاء بحكم المعرفة ، وإعمال العقل ، ونفع الخليقة والسمو بصاحبها .

فماذا يحدث إذا جاءت لحظة المنية وحان القضاء ، إلا أن تنفصل مأمورة كما جاءت كذلك ، وعندئذ يدب الخراب في الجسد الفاني ، ولا يبقي لها إلا أحاديث ذكريات تستعيدها في لحظة حزن والتماس عزاء ومحاولة تأمل لهذه الذكريات الطيبة ، وعندئذ تبدو المفارقات ، فإذا ما كانت روحا نقية طيبة اتجهت بصاحبها إلى الفضيلة والخير ، وعندئذ كأنها تبكى عهد الفضيلة وعامها الذي تخشى انتهاءه مع فناء الجسد ، فإذا كانت شريرة بدت وكأنها تبكي زمن الشهوة والمتع التي عاشها صاحبها . وهنا يسيطر علي الشاعر المعجم الطللي الذي رصده الشاعر العربي القديم ، فيراها لا تنسي الجسد بسهولة، بل تقف على أطلاله تذرف الدمع ، وتبثه أشجانها ، وتصور حسرتها علي ذلك الفراق ، وتجسد واقعها بين الحنين والألم ، وهي تنفصل بذلك عن عالم الفناء والأطلال الخربة إلى عالم أكثر رحابة ، لا يعرف هذا التحلل أو ذلك الخراب الذى يصيب الأبدان .

ثم يصور موقف الروح في هذه الدنيا التي يعتبرها شرك خداع لها يوم رضيت بالبقاء فيه ، فكان شركا كثيفا ، بل كان قفصاً حديديا حبسها فيه زمنا ، فعجزت عن تجاوز حدوده إلا لحظة المنية التي قطعت أوصال علاقتها بالجسد الفانى ، لتتركه مجرد كتلة مادية كانت تمثل عقبة أمامها وسجنا يحاصرها ، عندئذ تدرك ما لم يسهل لها إدراكه في اندماجها مع الجسد ، وكأنه كان عبئا ثقيلا عليها ، فإذا هى تتطلع إلى عالمها العلوى ، وتحن إليه ، حيث القيم العليا والمثل والكمال ، وعندئذ يصورها تغرد بعد أن تجاوزت مراحل الغفلة والتخاذل ، لأنها عادت أدراجها إلى عالمها الروحاني المجرد ، ذلك الذي جاءت منه أصلا مقهورة حزينة .

وهنا يطرح عدة تساؤلات حائرة حول القضية كلها : منذ هبوطها أصلا ، إلى ملاصقتها للجسد ، إلى ضيقها به ، إلى اتساقها معه ، إلى انفصالها عنه ، وهى تساؤلات يترك الإجابة عليها لحكمة خالقها سبحانه حيث لا يعرفها إلا هو ، وقد سمت عن مستويات الإدراك الدنيا ، فلا بد أن تكون زيارتها للدنيا كشفا عن أسرار خفية فيها ، ونشرا لأصول الفضيلة بين أرجائها ، وإلا فقد قصرت في مهمتها ، ومن هنا يقدم علي تفسير مدلول الحكمة الإلهية في نزولها أصلا من عالم الكمال إلى عالم النقصان والتشويه، لعلها ترتقي بالجسد شيئا عن هذا النقصان ، ولكنها لا يمكن أن تبلغ به حد الكمال طالما خضعت للحظة الفراق الزمني ، فمع مجيء غروب العمر يأتي غروبها ، بعد تجاربها وعركها الحياة الدنيا ، واكتسابها من نقائصها الكثير ، وإن كان ينهى قصيدته في حيرة غامرة أيضا تسيطر علي نفسه ، إذ يري القضية يحكمها عنصر السرعة ، وكأنها جاءت برقا يتألق ، وسرعان ما اختفي وكأن شيئا لم يكن ، وهذه هى حكمة الخالق فيما خلق . وعندها يجب ألا يتجاوز هذا المدي من التفكير حولها ، فقد ارتسمت الأبعاد المعرفية بين الشاعر والفيلسوف فى هذا الإطار الدقيق الذى ينم عن تدبر كل منهما موضوع معالجته ، ولك أن تتأمل اللوحة كاملة في عينية ابن سينا :

نزلت إليك من المحل الأرفع
ورقاء ذات تعزز وتمنع

محجوبة عن كل مقلة عارف
وهى التي سفرت ولم تتبرقع

وصلت علي كره إليك وربما
كرهت فراقك وهي ذات تفجع

ألفت وما سكنت فلما واصلت
ألفت مجاورة الخراب البلقع

وأظنها نسيت عهودا بالحمي
ومنازلا بفراقها لم تقنع

حتي إذا اتصلت بهاء هبوطها

عن ميم مركزها بذات الأجرع

علقت بها ثاء الثقيل فأصبحت

بين المعالم والطلول الخضع

تبكى وقد ذكرت عهوداً بالحمي

بمدامع تهمى ولما تقلع

وتظل ساجعة على الدمن التي

درست بتكرار الرياح الأربع

إذ عاقها الشرك الكثيف وصدها

قفص عن الأوج الفسيح المربع

حتى إذا قرب المسير إلى الحمي

ودنا الرحيل إلى الفضاء الأوسع

وغدت مفارقة لكل مخلف

عنها حليف الترب غير مشيع

هجمت وقد كشف الغطاء فأبصرت

ما ليس يدرك بالعيون الهجع

وغدت تغرد فوق ذروة شاهق

والعلم يرفع كل من لم يرفع

فلأى شىء أهبطت من شامخ

عال إلى قعر الحضيض الأوضع

إن كـــان أهـبـطهـــا الإلـه لحـكـمــــة

طويت عـن الفــذ اللبــيـب الأروع:

فــهــبــوطـهـــا لا شـك ضـــربـة لازب

لتـكـون ســامــعــة لما لـم تـســـمع

وتـعـــود عـــالـمـة بـكـل خـــفـــيـــة

فـى العـــالمين فـــخــرقـــهـــا لـم يـرقـع

وهـى التـى قـطـع الزمـــان طـريـقـــهـــا

حـــتـى لـقـــد غــربت بـغــيـــر المطلع

فـــكـأنـــه بـــرق تـــألـــق بـــالحـــــمـــي

ثـــم انـــطـــوي فـــكــأنـــه لـــم يـــلــمـــع

أنـعـم بـرد جـــواب مـــا أنـــا فـــاحـص

عـنـه فـنـار الـعـلـم ذات تـشـــعـــشـــع

وبعدها يتراءى لنا الموضوع مطروحا بين ابن سينا وشوقي ، ولكنه موضوع شائك تغلفه درجة عالية من الحساسية والدقة ، لأنه يختلف عن اختيار الشاعر لشريحة تمثل موضع تجربة أو قضية تصبح موضوع فكر ، ولذا بدا ابن سينا أقرب إلى تطويع الشعر لفلسفته تجاه النفس ، وحاول شوقي أن يميل إلى شاعريته حين اصطنع تعادلية معقولة بين حس الشاعر ومنطق الفيلسوف في هذا الموقف .

وفى الإطارين معا الفلسفي والشعوري غلب العقل علي الرؤية الوجدانية حول رحلة النفس المزدوجة بين هبوط وصعود ، ولقاء وفراق ، وتصوير لأبعاد متباينة من الحزن الغالب عليها في غياب الاختيار ، فلا شك أن مفارقتها عالم الكمال الذي استقرت فيه بداية يؤذن بطرح إحساسها بالغربة التي ستحسها في عالم مجهول ناقص ، فإذا بها تقع في إسار الجسد جبرا ، وإذا هي أيضا عاجزة عن تجاوزه ، فيبقى لها أن تروضه ، وتنتزعه من عالمه الممسوخ المشوه إلى عالم أفضل وأكثر مثالية وكمالا، ولكنها لاتنجح في كل

الأحوال، فقد أحيطت بعالم الشهوات ، وحفت بدنيا الاختبار ، فربما ارتفعت وسمت عن رذائل الدنيا ونقائصها ، وربما مالت إليها وغرقت في فتنها ، وفي الحالتين يأتى التميز أو التدني البشري وسطا بين الجانبين الملائكي والشيطاني في الإنسان ليصبح مزيجا بين الأبيض والأسود .

وتنقضي فترة المعاشرة بإذن من الخالق ، وقد تكيفت النفس مع صاحبها في عالم الدنيا ، أو نفرت منه ، وعندئذ يأتي الفراق الأبدي المحتوم الذي يطلقها من إسار الجسد ودنياه ، عوداإلى عالم الخلود والبقاء ، ولذا تراها منقسمة علي نفسها ، فهى الباكية الحزينة السعيدة معا ، ففيها رموز الوفاء وفيها أيضا هذا النقاء الذى يسمو بها عن شوائب النقص سعيا إلى عالم الكمال الأسمي .

ولك أن تستجمع صورة من تأمل هذه المعارضة علي مستوي تفاصيل صورها ، ولغتها التقريرية المباشرة ، من خلال تعدد القراءة لكل من النصين ، ثم تأمل القراءة الثانية والثالثة لتجد عالما طريفا من خصوصية تلك المعارضة الشعرية المتميزة ، وعندئذ لا تشغل كثيرا بمنطق الإطالة أو القصر بين فيلسوف حكيم وبين شاعر مصور تستغرقه التفاصيل ويزداد لديه الإلحاح علي الصدور عن عالم التصوير والمجاز والإطناب والإطالة مما يعد جزءا مميزا لفنه .

ثم تبقى خصوصيات الشاعر واردة في معارضته للفيلسوف وقد تحول إلى الحوار (يا سعاد) وطرح صورة غزلية بدت فيها الدمية والحسن والجمال ، والحجاب ، ثم تطرق شوقي إلى حديثه عن ابن سينا ليجعله مدخله الفلسفي بعد ذلك إلى عالم النفس من تشبيهه لها بالشمس ، إلى الأرض البلقع ، إلى مفارقة الجسد ، إلى البكاء ، إلى رموز الوفاء التى حاول من خلالها اصطناع ذلك المزج الطريف بين منطق الشاعر والفيلسوف معا.

***

(٣) اللوحة الحكمية وبعدها الفلسفى

(قراءة فى شعر أبى الطيب)

وكأن أبا الطيب يستكمل مسيرة الشاعر العربى القديم فى منطقة الفلسفات الخاصة التى رصدها فى شعره، وكأنه أيضا يرث أبا تمام من هذا المنطلق كما ورثه فى صنعته الفنية المتأنية ، وان كانت الحكمة قد أخذت عنده أبعاداً جديدة ترتد - فى معظمها - إلى ذلك الرصيد الضخم من تجاربه المتميزة ، تلك التى تجاوز بها غيره من الشعراء الكبار ، كما ترتد فى جوانب منها إلى طبيعة ثقافته وفكره ، ولما توافر له من تعدد مصادره فى هذا الفكر ، فلم تعد ثقافته العربية هى المصدر الوحيد لفلسفته ، فكثيرا ما تردد على لسانه ما يسجل تأثره بمصادر الفكر الأخرى من فارسية وهندية ، أو يونانية ، الأمر الذى يجعل لحكمته وقعا متميزا يكشف الكثير مما يدور بأذهان أبناء مجتمع القرن الرابع ، وربما تركت آثارها واضحة بعده فى عصور تالية ، بدليل ذلك الرصيد الذى يحفظه الكثيرون ويرددونه من حكم أبى الطيب بالذات ، باعتبار ما فيها من خلاصة تجارب حياته ، وفهمه للعلاقات الاجتماعية ، وقدرته على إصدار الأحكام الواقعية على الأشياء فى ظلال ممارسات الشاعر لسلوكيات بعينها فى واقعه، وترجمة فعلية لخاصة احتكاكه بالحياة وسبره لأغوارها وإدراك أسرارها.

وعلى هذا يحسن أن نحاول عرض اللوحات المتنوعة فى فن الحكمة لديه من خلال تصنيفها موضوعيا ، بما قد يسهم فى كشف حقول النبوغ التى برع المتنبى فيها ، فكان فى صياغته لها قادرا على الوفاء برؤيته فيلسوفا أو حكيما يفلسف واقعه :

أولا : حكم حربية ، وهذه أصدرها من واقع ما استخلصه من البيانات القتالية التى شارك فى إذاعتها وتسجيلها ، وربما شاهد الوقائع والتقى فى ظلال ممدوحه مع جيوش خصومه ، فكان الوسيلة الإعلامية الأولى لجيش الممدوح ، سواء ما كان من ذلك مع سيف الدولة أو غيره من الأمراء ، ولعله استخلص من هذه الوقائع ما يدفعه إلى الإيمان بسيادة فلسفة القوة كصيغة حياة ، ومنطق أمة لكى تبقى فلابد لها أن تقاوم وتهاجم - وإذا بالشاعر الحكيم يبدأ حواره الحكمى من منطق الشجاعة والجبن ليعرض لهما المقاييس والأصول على طريقته فى قوله :

فحب الجبان النفس أورده التقى

وحب الشجاع والنفس أورده الحربا[1]

ومن ثم كان لابد له أن ينفذ نصيحته الكبرى التى سجلها قوله :

عش عزيزا أو مت وأنت كريم بين طعن القنا وخفق البنود [2]

فهو يدور فى حواره فى الموقفين من خلال التنفير من منطق الجبن ، وحب النفس وخوف اللقاء ومحاولة التقية أو الهروب ، فى مقابل لوحة الشجاعة التى يرى فيها حب النفس من منظور آخر تشيع فيه الجرأة ، وتدور الحرب ويتزاحم الفرسان على القتال ، وفيها يظهر الإصرار على عزة الحياة كما يصورها حصرا بين طعن الرماح وخفق البنود فى ميادين القتال وكأنها الوسائل الضرورية للحياة .

من هنا راح الشاعر يتأمل طريق المجد من منظور واحد لم ير له بديلا هو ذلك السبيل الحربى الذى ترسمه لوحة الشجاعة والبطولة على حد تصويره فى قوله :

ولا تحسبن المجد زقا وقينة

فما المجد إلا السيف والفتكة البكر[3]

وكأنه يضع المواصفات الدقيقة للموقف ، إذ يحرص على تحديد ملامح تلك الشجاعة فى شخص صاحبها على النحو الذى عرضه قوله :

فقد يظن شجاعا من به خرق وقد يُظن جبانا من به زَمَع

إن السلاح جميع الناس تحمله وليس كل ذوات المخلب السبع

وكأن أبا الطيب لا يغفل بين حين وآخر أن يذكر بطبيعة حكمه ، ولعله هو نفسه بدا شديد الإعجاب بها ، شديد الحرص أيضا على أدائها الوظيفى الذى جعله لا يتردد فى تصوير طبيعة تلقى هذه الحكم فى مجملها على نحو قوله :

إنما تنجح المقالة فى المر ء إذا صادفت هوى فى الفؤاد [4]

---

(١) الديوان ١ / ١٩٠ .

(٢) نفسه ١ / ٤٥ .

(٣) الديوان ٢ / ٢٥٣ .

(٤) الديوان ٢ / ١٣١ .

ولديه يتكرر هذا التصور الذى يوظفه فى توكيد منطقه الحكمى :

هـل الولد المحـبوب إلا تعـلة　　　وهل خلوة الحسناء إلا أذى البعل

وقد ذقت حلواء البنين على الصبا　　　فلاتحسبنّى قلت ما قلت عن جهل (١)

وهو ما عده واحدا من معايير تفوقه على بقية البشر جميعا ، إذ تصور تفرده بين الناس حتى فى سبر أغوار النفس البشرية ، وأدرك ما يشغل جوهرها من خلال احتكاكه بها وفهمه الواعى لها :

إذا ما الناس جربهم لبيب　　　فإنى قد أكلتهم وذاقا

ويدا أبو الطيب شديد الهجوم على منطق الجبناء ، شديد البغض لمن يبدو متخاذلا أو مستسلما ، شديد التعجب ممن يعرف طريق المجد ويحيد عنه عاجزا كان أو متغابيا :

عـجـبت لمن لـه قَـدٌّ وحَـدٌّ　　　وينبـو نبـوة القـضم الكهـام

ومن يجد الطريق إلى المعالى　　　فلا يـذر المطـى بلا سـنام

ومن هنا تزداد مؤخذاته لكل من يتسم بالجبن ، فيبدو ساخرا وبه متهكما على عموم لغته :

وإذا ما خلا الجبان بأرض　　　أكثر الطعن وحده والنزالا (٢)

وهو المنطق الذى ترجمه فى جمع من مواقفه التى صور فيها الشجاعة وحياة الشجاع :

إذا اعـتـاد الفـتى خـوض المنايا　　　فـأهون مـا يمر بـه الوحـول

ومـن أمر الحصـون فمـا عصـته　　　أطاعته الحزونة والسهول (٣)

رلا أدل على اعتزازه بتلك الشجاعة من رصده لها ضمن لوحة الشرف التى يعتد بها فى الإنسان ، حيث يستطيع حماية شرفه ، حتى اكتسبت حكمته منها سيرورة خاصة على لسان العربى فى كل الأزمنة حتى فيما بعد عصره على نهج قوله المشهور :

---

(١) نفسه ٣ / ١٧٨ .　　(٢) نفسه ٣ / ٢٦٢ .　　(٣) نفسه .

لا يخدعنك من عدو دمعه   وارحم شبابك من عدو تُرْحَمُ

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى   حتى يراق على جوانبه الدم (١)

وكثيرة هى مشاهده التى رسمها ، أو تقاريره التى عرضها حول مقومات الشجاعة، وأدواتها التى قد تحفزه أحيانا إلى رصد اعتراف خطير ينتهى به إلى تفضيلها على القلم على الرغم من افتخاره بالجمع بينهما ، إلا أنه فى موضع المفاضلة يندفع مسجلا رؤيته فى قوله :

حتى رجعت وأقلامى قوائل لى   المجد للسيف ليس المجد للقلم (٢)

وهاهو مشهده المعروف حول الليث وما يمكن استغلاله منه فى لوحة الشدة والعنف لضمان البقاء بين الأقوياء :

إذا نظرت نيوب الليث بارزة   فلا تظُنّنَّ أن الليث يبتسم (٣)

وكذا تصوره لأدواته التى لا ينى يعتد بها ، ويترنم كثيرا بذكرها فى شعره ، مترجما واقعه الحسى إزاءها ، ومسجلا موقفه الانفعالى والوجدانى تجاه كل منها :

ومن طلب الفتح الجليل فإنما   مفاتيحه البيض الخفاف الصوارم (٤)

وإن كان لا يريد أن يترك لنا الحقيقة بهذه الجزئية ، بقدر ما يريد لها أن تتحول إلى لوحة فنية متكاملة الجزئيات ، فليس للخيل ولا الرماح كل الفضل إن لم يكن لدى الكرام ما تتوج به شجاعتهم وفروسيتهم :

وما تنفع الخيل الكرام ولا القنا   إذا لم يكن فوق الكرام كرام (٥)

ومع منطق السيادة من منظور الكرم يبدو المتنبى شديد الشغف بتسجيل تلك الرؤى الكلية للأشياء ، فإذا به يستعيد مجد الإنسان كإنسان حين يترك طبيعة انتمائه إلى عالم البشر ، فإذا به يبدو تارة سعيدا حتى يهدأ إليه ، ويتسق معه :

لولا العقول لكان أدنى ضيغم   أدنى إلى شرف من الإنسان(٦)

---

(١) الديوان ٤ / ٥٢ .   (٢) الديوان ٤ / ٢٩١ .   (٣) نفسه ٤ / ٨٥ .
(٤) نفسه ٤ / ١٠٤ .   (٥) نفسه ٤ / ١١٠ .   (٦) نفسه ٤ / ٣٠٨ .

ولكنه حين يضيق بالعلاقات الاجتماعية ، ويراها تسير فى غير اتجاهها الصحيح تراه شديد السخط والضيق بالشر جميعا ، على النحو الذى صوره فى ميميته المشهورة فى الحمى :

وصرت أشك فيمن أصطفيه   لعلمى أنه بعض الأنام

وإذا هو يمزج بين رؤيته للمتناقضات فى الحياة ، فمشهد الموت يبدو أمامه فى صورة هادئة ، يتسق فيها مع قيمة الحياة ، ويلف الموقف كله بمنطق الشجاعة الذى يعتد به اعتدادا خاصا فى لوحة يرسمها قوله :

ومـــــراد النفــــوس أصغر من   أن نتعـادى فيـه وأن نتفانى
غيـــــر أن الفتى يلاقى المنايا   كـــالحات ولا يلاقى الهوانا
ولو أن الحـــــــياة تبقى لحىٍّ   لعددنا أضلنا الشجعانا
وإذا لـــم يكـن مـــن الموت بـد   فمن العجز أن تكون جبانا
كل ما لم يكن من الصعب فى الأنـف   س ســـهل فيها إذا هـــو كانا[1]

ولا أدل على ذلك من اتساق ما يعرضه نظرا وتطبيقا ، فقد بدا شديد الاعتزاز بنفسه وكبريائه ، اعتزازه بشجاعته ومنطق قوته ، وهو ما يطرحه حكما عاما فى الربط بين الضعف والذل فى قوله :

إذا كنت ترضى أن تعيش بذلة   فلا تستعدَنَّ الحسام اليمانيا[2]

وثمة فرق واضح فى تصوره بين منطق الحلم وحسن المعاشرة وبين الجبن الذى ينفر منه ، وينفر منه الناس جميعا ، وذلك حين يصف الطبيعة النوعية لحلمه من منطق القدرة والكرم ، لا التخاذل أو الهوان :

إنى أصاحب حلمى وهو بى كرم   ولا أصاحب حلمى وهو بى جبن[3]

(١) الديوان ٤ / ٤١٧ .
(٢) الديوان ٤ / ٣٦٨ .
(٣) الديوان ٢ / ٢٥٣ .

وتدور تفاصيل الموقف الحربية لديه فى ذلك الاطار الحكمى ، وهو مابدا شديد الحرص على تسجيله وطرحه ، مما يراه غيره أهل للجدل أو النقاش ، فإذا به يأخذ مقولة أستاذه أبى تمام :

لا تحسب المجد تمرا أنت آكله   لن تبلغ المجد حتى تلعق الصبرا

ليصبغها بالطابع الحربى الذى اشتد به شغفه وولعه فى قوله المشهور :

ولا تحسبن المجد زقا وقينة

فما المجد إلا السيف والفتكة البكر[٢]

وإذا به يجعل من خواتيمه ما يقنع به فى منطق الشجاعة والقوة ، فلا يرى من أدوات القتال أقوى من السيف ، ليستعرض من خلاله المشاهد ، وليترك صداه فى نفسه ونفس متلقيه على السواء :

فصرت كالسيف حامدا يده   لا يحمد السيف كل من حمله [١]

وكأنما استطاع الشاعر الحكيم أن يصفو لنفسه يناقش موقفها الشامل من كل ما أحاط بها من ملامح القوة والضعف ، وعلاقة كل منها بمكانة الإنسان الفرد فى سلوكه وعلاقاته ، فأفسح العديد من مجالات شعره لتقبل هذه الحكم التى كثرت لديه بشكل تجاوز به الكثير من شعراء عصره ، أو من سبقه إليها فى العصور السابقة ، ولم تقف المسألة لديه عند حدود الخواتيم التى اصطنعها الشعراء ، بل أفسح لها الكثير من المواضع فى القصيدة من ناحية ، وفى موضوعات الشعر التى شغل بها ونظم فيها من ناحية أخرى .

ولعل وقائع الحياة فى عصر الشاعر قد أسهمت فى دفعه إلى الإكثار من تلك اللوحات الحكمية ، وخاصة فى إطار المنطق الحماسى الحربى الذى شغف فيه بمنطق القوة كوسيلة أولى للحياة فى عصر بدا مليئا بصور الفساد ومظاهر الضعف والانقسام ، وكأنه لم يجد من موجب الحياة إلا ما يتمناه ويرصده فى صوره الشعرية ، باحثا من خلال ذلك عن المثل العليا والنماذج المثلى التى يمكن أن تتكامل فيها تلك الصفات أو تكاد .

---

(١) الديوان ٣ / ٣٩٢ .

ومع مزيد من شغف المتنبى بأن يكون حكيم زمانه تجده يتجاوز منطق القوة ليرسم لنا من اللوحات الحكمية مارصد خلاصة رؤيته للحياة الاجتماعية من حوله ، فإذا ماتجاوزنا حدود الدراسة الأدبية استعرنا من مصطلحات علماء الاجتماع مانجده عند أبى الطيب فى قدرته على صياغة العلاقات الاجتماعية وفهم طبائعها وجواهرها ، ثم التنظير لها من خلال تنقلاته وممارساته وتعامله مع فئات شتى فى مجتمعه وفى ظل اغترابه أيضا، فقد رأى ضروبا من السلوك دفعته إلى النظم الحكمى ، وبرر من خلالها موقفه على طريقته فى رصد موقفه من الأعاجم ، إذ رهن الحكمة بالتجربة فى أربعة أبيات متوالية صاغها بين مقدمة ونتائج :

وانما الناس بالملوك وما	تنفع عرب ملوكها عجم
لا أدب عندهم ولا حسب	ولا عهود لهم ولا ذمم
فى كل أرض وطئتها أمم	ترعى بعبد كأنها غنم
يستخشن الخز حين يلبسه	وكان يُبرى بظفره القلم .

فكأنه يهدف إلى ترسيخ الحكمة من خلال أدلة صدقها وعدم صدورها من فراغ يدعيه ، بل تصدر عن إدراك واع لجوهر الأشياء ، وخلاصة احتكاك عملى بكل ما حوله على أرض الواقع ، فإذا ماضاقت أمامه صورة الحياة إلا عن خلال القوة كان موقفه صريح الدلالة فى مثل قوله :

وهل تغنى الرسائل فى عدو   اذا مالم يكنْ ظُبًى رقاقا ؟

وبعد .. فهل يمكن تصنيف أبى الطيب فى إطار فلسفى بعينه من خلال هذه الأبعاد الحكمية التى صدرت عن ذاته واكتسبت هذا العموم ؟

إذا جاز لنا التجاوز فى علاقتنا بالفلاسفة أمكن أن نرى الشاعر «براجماتيا» إلى حد كبير فى هذا الكم الحكمى الذى انطلق فيه من الزاوية النفعية التى طبقها فى حياته ، وأكثر من دعوته النظرية إليها فى حدود تلك الاعتبارات العملية أو «الغرضية»[1] التى تجاوزت حدود الاعتبارات الفكرية المجردة ، فكان منطق التأمل لديه مرهونا بالاعتبارات

(١) انظر الفلسفة المعاصرة فى توزيع وتصنيف البرجماتية ص ٤١ - ٤٢ (محمد مهران رشوان) .

العملية التى يوظف الحكمة فى سبيل أدائها ، فهو شديد الانشغال بالنتائج المرضية لهذه الحكم التى يمكن أيضا أن تدخل فى عديد من أبواب الفلسفة البرجماتية على المستوى الإنسانى أو التجريبى أو الاسمى ، فهى تبدأ من الأفعال الجزئية لأفراد الناس لتسعى بعد ذلك إلى مزيد من النفع فى إطارها الشمولى العام .

البُعد الاجتماعى للحكمة :

وتأخذ كلمة المجتمع هنا طابعا متعدد الجوانب والسمات فى رؤية الشاعر الحكيم لحقائق العلاقات وطبائع الناس ، مما يحفزه إلى التعرض لتلك الأمور بلا تردد على نحو ما رصده وهو يحرص على استكناه الأشياء ، والغرض وراء ماخفى منها على ضوء مرئيات واقعه :

ماكل من طلب المعالى نافذا   فيها ولا كل الرجال فحولا(١)

أوما عرضه من ربط دائم بين الكرامة وغثاثة العيش مع قبول الضيم فى قوله :

غثاثة عيش أن تغث كرامتى   وليس بغث أن تغث المآكل (٢)

وهو الموقف الذى حدده بعنف فى قصيدته فى الحمى :

وإذا بالشاعر يتوقف متأملا ليملى شروطه على كل ما يطرحه ويعرضه ، فكل شىء ينبغى أن يظل فى موضعه الطبيعى ، وإلا اختل قانون الأشياء ، وهو ما يسعى إلى طرحه فى قوله :

اذا قيل رفقا قيل للحلم موضع

وحلم الفتى فى غير موضعه جهل (٣)

وإذا هو يمزج بين منطق الشجاعة الذى استوقفنا آنفا ، وبين منطق العقل فى اختيار الصحبة المؤنسة ، مما يرجع به عقله ، ويزداد نضج فكره فى قوله المشهور :

أعز مكان فى الدنى سرج سابح   وخير جليس فى الزمان كتاب (٤)

---

(١) الديوان ٣ / ٣٦٢ .
(٢) الديوان ٣ / ٢٩٥ .
(٣) الديوان ٣ / ٣٠٥ .
(٤) الديوان ١ / ٣١٩ .

وإذا باختياره هذا ينم عن طبائع مختلفة فى حقول العلاقات الاجتماعية ، تبدو محكومة - فى معظمها - بتجارب الشاعر المتنوعة ، فمن خلالها يحدد موقفه من كريم الناس ولئيمهم ، وإذا هو لا يبخل على جهوده بما يراه صحيحا فى قوله :

إذا أنت أكرمت الكريم ملكته وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا (١)

ولا أدل على قدرة المتنبى على تعمق الأشياء من التقاط معطيات الصورة الحكمية من وقائع الحياة التى يقطع من خلالها بما هو قائله ، عن اقتناع وخبرة وتصديق على نحو قوله :

فاطلب العز فى لظى وذر الذ ل ولو كان فى جنان الخلود (٢)

إلى قوله الجامع بين موقفه الفنى والاجتماعى ، واستسلامه أمام سطوة الشيب وشدته ، وما يراه بعينه من نتائج تكشفها وقائع الأشياء :

وشغل النفس عن طلب المعالى ببيع الشعر فى سوق الكساد
وما ماضى الشباب بمسترد ولا يوم يمر بمستعاد
فإن الجرح ينفر بعد حين إذا كان البناء على فساد
وأن الماء يجرى من جماد وأن النار تخرج من زناد (٣)

ودقيقة هى نظرة المتنبى إلى الأشياء ، وكأنه قصد إلى الاستقراء والاستقصاء ، إذ تتراءى له تناقضاتها مجالا للمناقشة والحوار والتساؤل ، ويبدو تقنين المسائل لديه صورة متميزة تحكمها رؤيته وتجاربه الخاصة ، وكأنه يذكرنا بنوافر الأضداد التى عرف بها أستاذه أبو تمام ، فكان شديد الميل إلى هذا الاستقصاء على نفس المستوى ، أو ربما أكثر قليلا ، فإذا بالمتنبى يرصد من واقع مايراه قوله :

وما كل وجه أبيض بمبارك ولا كل جفن ضيق بنجيب (٤)

(١) الديوان ١ / ١١ .
(٢) الديوان ١ / ٤٦ .
(٣) الديوان ١ / ٨٣ .
(٤) الديوان ١ / ١٧٦ .

وكذا قوله :

فرب كئيب ليس تندى جفونه   ورب كثير الدمع غير كئيب

فهذه مشاهد متناقضة تناقض الأشياء فى الحياة ذاتها ، يراها كل يوم فلا يتردد فى تسجيل أبعاد وقعها على نفسه ، ألا يكون آنذاك قد فلسف أدق صور مشاهداته ؟

ويمتد حسه الاجتماعى ليتناول بالتمحيص كل ما تراءى له فى عالمه . وما دار فى علاقاته ، ويحكم قناعته بما هو بصدد تصويره فى أكثر من بيت على نحو قوله :

أرى كــلنا يبـغى الحياة لنفسه   حريصـا عليهـا مستهاما بها صبا

فحب الجبان النفس أورده التقى   وحب الشجـاع النفس أورده الحربا

ويختلف الرزقان والفعل واحـد   إلى أن يرى إحسان هذا لذا ذنبا[1]

وكذا يطرح فلسفة الأشياء كما يراها ويحسها ، فإذا بالحقائق تتراءى له من المنظور العام ، وفيها يعكس احترامه لذلك الحس العام :

وهبنى قلت هذا الصبح ليل   أيعمى العالمون عن الضياء [2]

وكذا قول :

وكذا الكريم إذا أقام ببلدة   سال النضار بها وقام الماء [3]

وقوله :

ومن جهلت نفسه قدره   رأى غيره منه مالا يرى [4]

وعلى هذا المستوى كان حواره حول الأخلاق ، وتصوير قيمتها فى كيان الفرد بين الرفاق:

وما الحسن فى وجه الفتى شرفا له   إذا لم يكن فى فعله والخلائق [5]

---

(١) الديوان ١ / ١٩٠ .

(٢) الديوان ١ / ١٣٨ .

(٣) الديوان ١ / ١٤٧ .

(٤) الديوان ١ / ١٦٨ .

(٥) الديوان ٣ / ٦٣ .

وعلى نفس المنهج بدت صعوبات تنكب طريق المجد ، مع مافى تلك الطريق من مشقات وأهوال رآها المتنبى عسيرة طبقا لممارسات الواقع وتصوراته معا :

لا يدرك المجد الا سيد فطن ... لما يشق على السادات فعال

لا وارث جهلت يمناه ماوهبت ... ولا كسوف بغير السيف سئال

القاتل السيف فى جسم القتيل به ... وللسيوف كما للناس آجال

لولا المشقة ساد الناس كلهم ... الجود يفقر والإقدام قتال (١)

وهو ما يورده موجزا فى بيت واحد يقول فيه :

تريدين لُقيان المعالى رخيصة ... ولابد دون الشهد من إبر النحل (٢)

وتبدو النفس عنده على أعلى درجة من الشموخ والعلو مما يصرح به أيضا على نفس الدرجة من الإيجاز :

وإذا كانت النفوس كبارا ... تعبت فى مرادها الأجسام (٣)

وفى إطار حواره حول الصداقة والعداوة كإطار اجتماعى يحاول الشاعر التنظير للعلاقات الاجتماعية من خلال رؤيته لها عمليا ، فيعبر عن خلاصتها من خلال الناس ومن خلاله معهم ، فإذا هو يضع القواعد التى ينبغى مراعاتها فيمن هم أهل للمعاشرة :

ومن البلية عزل من لا يرعوى ... عن غيه وخطاب من لا يفهم (٤)

وإذا العداوة والصداقة يلتقيان من مقياس الضر والنفع على نفس التصور البرجماتى :

ومن العداوة ماينالك نفعه ... ومن الصداقة ما يضر ويؤلم

---

(١) الديوان ٣ / ٣٩٧ .

(٢) الديوان ٣ / ٤ .

(٣) الديوان ٣ / ٦٤ .

(٤) الديوان ٤ / ٢٥٤ .

ولذا يبدو شديد الحذر فى تعامله مع البشر وهو يدعو إلى ذلك بالحاح :

وكن على حذر للناس تستره ... ولا يضرك منهم ثغر مبتسم

ولم تزل قلة الإنصاف قاطعة ... بين الرجال ولو كانوا ذوى رحم

ولا تشك إلى خلق فتشمته ... شكوى الجريح إلى الغربان والرخم (١)

وتتعدد لديه هذه المشاهد على هذا النمط ليقنن ما يراه من رداءة الموقف التى يختل من خلالها قانون الصداقة ومنطق العداء :

ومن نكد الدنيا على الحر أن يرى ... عدوا له ما من صداقته بد (٢)

وإن كانت الحكمة هنا بدت مرهونة بموقفه فى بلاط كافور الإخشيدى ، وما ضاق به فى حياته مما فسر قوله :

وأكرمهم كلب وأبصرهم عم ... وأسهدهم فهد وأشجعهم قرد (٣)

ثم هو ينتهى إلى تلك النتيجة التى رصدها فى أبياته الثلاثة قائلا :

وأتعب خلق الله من زاد همه ... وقصر عما تشتهى النفس وجده

فلا ينحلل فى المجد ماللك كله ... فينحل مجد كان بالمال عقده

فلا مجد فى الدنيا لمن قل ماله ... ولا مال فى الدنيا لمن قل مجده(٤)

وربما اتخذ من الصورة ستارا يكشف من خلاله عن الرموز التى يقصد إلى ترسيخها من نفس المنطق الحكمى العام ، فلم يشأ أن يتكلم عن الإنسان صراحة ، بل آثر التلميح من خلال تلك الرموز :

وليس حياء الوجه فى الذئب شيمة ... ولكنه من شيمة الأسد الورد(٥)

---

(١) الديوان ٤ / ٢٩٥ .
(٢) الديوان ٢ / ٩٣ .
(٣) الديوان ٢ / ٩٣ .
(٤) الديوان ٢ / ١٦٣ .
(٥) الديوان ٢ / ١٦٣ .

ثم تتسع دائرة الحكمة لديه ، وتتعد مجالاتها ، وكأن أبا الطيب أراد أن يضع لكل شيء قانونا طبقا لواقعه النفسى ، والتماسا من عمق ما يراه ، فيذهب إلى تحليله وتفسيره ، ويدأب على التنقيب عما يجعله من المعانى الانسانية العامة التى تتجاوز حدود بيئته وعصره .

فإذا ما انتقلنا معه إلى لوحة الدنيا من منطقة السلب والإيجاب رأيناه - فى معظم الأحوال - مستسلما إزاءها ، مدركا حقيقة موقفه من منطق الإحساس المتكرر بالضياع والانهزام ومشارفة الاستسلام :

واصلينا نصلك فى هذه الدنـ يا فإن المقام فيها قليل (١)

وكذايبدو قوله محددا حجم كل جيل أمام تلك الحقيقة التى قد لا تتحول ومدركا حقيقة حجمه هو أيضا كامتداد للسلف :

وكذا الدنيا على من كان قبلى صروف لم يدمن عليه حالا (٢)

وبذا تصبح تجارب الإنسان فاصلا فى تذوقه لأمورها وما تأتى به من جديد :

ومن يك ذا فـــم مر مريض يجد مـــرا بـــه المـاء الزلالا

وفى إطار نفس الدائرة من الاستسلام يتوجه إلى الدنيا ممعنا متأملا ليراها متقلبة طاغية ، لاتكاد تحترم الوجود الإنسانى ، بل يكاد الإنسان يبدو فاشلا دائما إذا تصدى لها أو أعلن التحدى :

ومن صحب الدنيا طويلا تقلبت

على عينه حتى يرى صدقها كذبا (٣)

ولذا تراه لا يريد أن يتورط فى الإكثار من هذا التأمل أو الاستغراق فى مشكلات لن يصل فيها إلى نتائج ، فإذا ما أدرك عدم الجدوى وراء تفكيره آثر التوقف والانسحاب فكان أيضا براجماتى النزعة فى مثل قوله :

(١) الديوان ٣ / ٢٨٦ .
(٢) الديوان ٣ / ٣٤١ .
(٣) الديوان ١ / ١٨٢ .

ومن تفكر فى الدنيا ومهجته		أقامه الفكر بين العجز والتعب [١]

وزيادة فى عمق الحكمة نراه مشغولا بالحديث من منطق العقل الذى يدرك قيمته – وهو مصدر الحكمة بالطبع – ولذا يمكن إهمال ماسواه من قبل الغافلين الذين يحاولون مغالطة الحقائق أو إهمالها ، فإذا به يأخذ منهم موقفا عدائيا يبدو فيه شديد السخط عليهم فيقول :

تصفو الحياة لجاهل أو غافل		عما مضى فيها وما يتوقع
ولمن نغالط فى الحقائق نفسه		ويسومها طلب المحال فتطمع
أين الذى الهرمان من بنيانه		ما قومه ؟ ما يومه ؟ ما المصرع ؟
تتخلف الآثار عن أصحابها		حينا ويدركها الفناء فتتبع
قد كان أسرع فارس فى طعنة		فرسا ولكن المنية أسرع [٢]

وهو يستوحى الحكمة هنا من عمق التاريخ الذى يتخذه شاهدا على صدق مقولته ، ويستلهم التجربة من الواقع المعاش بين ماض وحاضر ، وهو ما ينسحب – بدوره – على مستقبل الأيام ، ومن هنا يزداد الموقف لديه صدقا وتوكيدا ، فيعود إلى تقرير الحقيقة فى هدوء شديد :

نبكى على الدنيا وما من معشر		جمعتهم الدنيا فلم يتفرقوا [٣]

ويجرنا حديثه حول الدنيا إلى حكمه حول الغيبات والموت ، وعنده تتكشف نسبية الأشياء ، وكذا نسبية تجارب الأجيال ، وذلك حين يقارن ما فى الدنيا من ملامح الضعف والفناء أمام شخوص الموت مما لا يقبل جدلا ولا شكوكا ، وهنا يتخذ مادة حكمته من واقع مارآه وخبرته نفسه :

وقد فارق الناس الأحبة قبلنا		وأعيا دواء الموت كل طبيب
سبقنا إلى الدنيا فلو عاش أهلها		منعنا بها من جيئة وذهوب

(١) الديوان ١ / ٢٢٥ .
(٢) الديوان ٣ / ١٣ .
(٣) الديوان ٣ / ٧٥ .

تملكها الآتى تملك سالب ... وفارقها الماضى فوات سليب

ولا فضل فيها للشجاعة والندى ... وصبر الفتى لولا لقاء شعوب [1]

ومع إقرار هذه النسبة بين الأشياء يتوقف الشاعر الحكيم عند ملامح التشابه ونماذج التوحد التى يحاول تلمسها بينها فى قوله :

وشبه الشيء منجذب اليه ... وأشبهنا بدنيانا الطغام [2]

ومن الطبيعى أن تبدو لوحة الدنيا عنده كئيبة قاتمة طالما صدر فيها من منطق التشاؤم ، وطالما أدرك بخبرته أن المشيب ضرورة قاسية ، وكذلك الموت ، فليس ثمة ما يدعو إلى التفاؤل أو حسن المعاشرة لها أو الاطمئنان إليها على نحو ما عرضه إيجازا قائلا :

والمرء يأمل والحياة شهية ... والشيب أوقر والشبيبة أنزق [3]

وهو نفس الإيجاز الذى سار عليه فى قوله :

على ذا مضى الناس اجتماع وفرقة ... وميت ومولود وقال ووامق [4]

بينما تستوقفه دقة المتأمل حين يعرض الموقف بعمق شديد ليقول :

ولو جاز الخلود خلدت فردا ... ولكن ليس للدنيا خليل [5]

وقوله :

وما أحد يخلد فى البرايا ... بل الدنيا تئول إلى زوال

ويدفن بعضنا بعضا وتمشى ... أواخرنا على هام الأوال [6]

---

(1) الديوان ١ / ١٧٥ .
(2) الديوان ٤ / ١٩٣ .
(3) الدوان ٣ / ٧٦ .
(4) الديوان ٣ / ٨٣ .
(5) الديوان ٣ / ١٤٠ .
(6) الديوان ٣ / ١٥٠ .

ثم يبدو أشد ما يكون تصاغرا وضآلة حين يخلط الدنيا بحديث الزمن ليبدو آنذاك شديد الاستسلام :

اذا ما تأملت الزمان وصرفه   تيقنت أن الموت ضرب من القتل [1]

ثم هوى يرى فى قانون الأيام مالا يحتمل جدله ولا رغبته فى المناقشة ، ولا يسع حواره :

بذا قضت الأيام ما بين أهلها   مصـائب قـوم عند قوم فوائد [2]

وهو ما يأخذ لديه أبعادا أخرى ، إذا ما قصد إلى تجاهل مصائب الدنيا وسطوة الزمان ، وصفا إلى ضرب من الإعجاب بنفسه ، فلم يجد له ندا ولا نظيرا منذ محدودية مارمى اليه حين رحل إلى كافور ليقول له :

فـارم بـى مـا أردت منـى فـإنـى   أسـد القـلب آدمـى الـرواء

وفـؤادى مـن الملـوك وإن كـا   ن لسـانـى يـرى مـن الشـعـراء

وكأنه أحس تضخم ذاته أمام كافور ، فرأى فى نفسه ملكا عظيما أمام أمير ، ويتمنى لو تخلص من ثوب الشاعر المتواضع ليعيش فى إطار تلك الملوكية التى طال حلمه حولها فى مصر ، وهى لغة بدت لديه مكررة حين صور هذا التضخم الذاتى فى قوله أيضا على نفس الوتيرة منذ صباه :

إنـى ومـا قـد خلـق اللـه   ومـا لـم يـخـلـق

محـتـقـر فـى همـتـى   كـشـعـرة فـى مـفـرقـى

ولكن هذا الإحساس الذى تضخم صوته فى أذن الشاعر حتى أذاعه فى آذان أناس عصره سرعان ما هدأ أمام رؤيته للكونيات من حوله ، أو رصد مخاوفه عن غيبيات يقف أمامها عاجزا خانعا إلى حد بعيد ، وهو تناقض مبرر على المستوى الإنسانى ، فشتان بين إحساس الفرد بذاته منفصلة عن مصائب الدنياويين تضاؤلها فى زحام أحداثها الجسام.

(١) الديوان ٣ / ١٧٧ .

(٢) الديوان ١ / ٣٩٩ .

وإذا بالشاعر يحاول مغافلة الزمن بتوقفه الطويل عند ذكريات شبابه وأمام شيخوخته ومعاناة الواقع ، وكأنه لم يجد أقل من تسجيل طبيعة العيش كما يتصورها قائلا :

آلة العيش صحة وشباب   فإذا وليا عن المرء ولى (١)

وإذا به يعلن صراحة عن ضيقه بمتاعب الشيخوخة من نفس المنطلق إذ يقول :

وإذا الشيخ قال أف فما   مل حياة وإنما الضعف ملا (٢)

بل تأخذه الروية والأناة إلى وقفة تأمل يفلسف من خلالها خلاصة رؤيته للشيب والشباب قائلا :

وشيخ فى الشباب وليس شيخا   يسمى كل من بلغ المشيبا (٣)

وإذا بالشاعر يبدو حريصا على استجماع ما استطاع من أطراف الحكم التى أفسح لها المجالات بين ثنايا أبيات مدائحة بصفة خاصة ، وكأنه يتحول بالمدحة من حدود إطارها الفردى إلى أطر أكثر إنسانية وأشد عمقا ، وإذا بالاستقصاء يأخذ مداه حين يوظفها أحيانا من منظور غزلى لا يتورع فيه أن ينطلق مزجا بين لوحة الحماسة الحربية وبين حديثه الغزلى ، وكأنه مازال يردد ما صوره قول عنترة :

ولقد ذكرتك والرماح نواهل   منى وبيض الهند تقطر من دمى

فوددت تقبيل السيوف لأنها   لمعت كبارق ثغرك المبتسم

ولكنه يجدد فى المعالجة وأسلوب الحوار ورصد الحكمة على نحو قوله :

لا تعذل المشتاق فى أشواقه   حتى يكون حشاك من أحشائه

إن القتيل مضرجا بدموعه   مثل القتيل مضرجا بدمائه

والعشق كالمعشوق يعذب قربه   للمبتلى وينال من حوبائه(٤)

---

(١) الديوان ٣ / ٢٥٠ .

(٢) الديوان ٣ / ٢١٩ .

(٣) الديوان ١ / ٢٦٩ .

(٤) الديوان ١ / ١٣٢ .

وكذلك قوله موجزا لمقاييسة الغزلية ورؤيته لمعالم الجمال من خلال خبرته الطويلة التى تفرد بها :

ومن خبر الغــوانى فالغوانى ضيـاء فى بواطـنه ظــلام (١)

ومع حواره المتداخل حول الشيب والشباب والغوانى لا نراه إلا باحثا عن مواطن قوته حتى وإن كسر حواجز الزمن عودا إلى الماضى وأحاديث الذكريات التى يربطها بالشباب وحيويته ، وعندئذ لا يستحسن التوقف عند ذل أو هوان شأن أو الرضى بأى منهما ، مما سجله قوله وهو بصدد تصوير الحمى التى أصابته فى مصر عقب فشل آماله الكبار :

ولا أمسى لأهل البخل ضيفا وليس قرى سوى مخ النعام

وهو ما أكثر من ترديده تأكيدا للمبدأ الذى قنع به وسارت على أساس منه حياته :

إذا الجود لم يرزق خلاصا من الأذى

فلا الحمد مكسوبا ولا المال باقيا (٢)

ومع هذا لا تراه يتوقف عند التسليم بما قد يرد من الأمور على غير هواه ، ليجعل من ذلك قاعدة حكمية يطرحها فى بيته المشهور :

ماكل ما يتمنى المرء يدركه تأتى الرياح بما لا تشتهى السفن

وكذلك ما يصدره من أحكام تنطلق من الصداقة باعتبار رؤيته لمقاييس الصدق والأصالة فيها قائلا :

شر البلاد مكانا لا صديق به وشر ما يكسب الانسان ما يصم (٣)

وإلى هذا المدى بدا انشغال أبى الطيب برصد الحكمة من منطلق فلسفته الخاصة ، ورؤيته لطبيعة الأشياء وأصول العلاقات ، وبها بدا محكوما أحيانا ، ومتحكما فيها فى

(١) الديوان ٤ / ١٩٣ .
(٢) الديوان ٤ / ٤١٩ .
(٣) الديوان ٤ / ٨٩ .

قليل من الأحيان ، فلا أقل لديه من عرض ذلك الكم الغزير من الحكم التى يمكن توزيعها بين سلبيات ما يراه وما يمارسه من خلال واقعه أكثر مما يأتى به ذلك الواقع من صور الفساد التى ملأت نفسه سخطا وضيقا على الأشياء من حوله ، فبدا عنيفا مع الناس ، حاد الطبع، شديد اللهجة معهم ، شديد الرغبة فى الانصراف حتى عن مناقشتهم إلا من خلال ما يراه هو صحيحا دائما ، وعندئذ تراه كاشفا عن ضلالهم وزيفهم الذى جمعه فى بيته :

وصرت أشك فيمن أصطفيه   لعلمى أنه بعض الأنام

وربما دفعه هذا إلى طرح تلك الصورة الفريدة لسيف الدولة حين قصد إلى تبرئته من الأنام قائلا :

فان تفق الأنـام وأنـت منهـم   فإن المسك بعض دم الغزال

وقوله :

شخص الأنام إلى كمالك فاستعذ   من شر أعينهم بعيب واحد

ولم تتوقف حدود حكمته وفلسفته عند العلاقات البشرية وما يشعر بها من نقائص ومثالب ، بل امتدت تلك الحدود - كما رأينا - ليطرح من خلالها رؤيته للزمن ، ويخلع ما يشاء من الصور التى اقتنع بها من خلال ممارسات حياته العملية ، حتي أقصد إلى غاية متميزة فى حكمه ، ربما لم يبلغ شأوها شاعر آخر ، بل ربما استطاع أن يعلن ثورته العارمة علي مظاهر الفساد من حوله من خلال فن الحكمة ، أو إن جاز الوصف فن الفلسفة الذى استعان به وأكثر منه حتى استطاع أن يرسم لوحات كاملة على النحو الذى ورد فى المشاهد التى عرضنا لها .

وعلى الرغم من تشابه المجالات أحيانا بينه وبين الآخرين من الشعراء على نحو من حديثه عن الزمن بصفة خاصة ، وكذا مارسمه من لوحات فنية استوقفه فيها طويلا وسبقه إلى نظائر لهاأبو تمام ، إلا أن مشاهد أبى الطيب تظل محتفظة بمذاقها الخاص ، وطابعها المميز ، إذ يبدو أكثر التصاقا بنفسيته وواقعه ، وأشد ارتباطا بتلك الظروف التى أحاطت به على كل مستوياتها السياسية والحربية والاجتماعية والأخلاقية والعقلية ، بل إن حكمه المتعددة حول الحسد والحساد لتبدو وثيقة الصلة بما أداره من حوار حول طبائع العلاقات

الاجتماعية فى صورتها المرضية علي كل هذه المستويات ابتداء من بلاط الأمراء ، وانتهاء إلى ما ساد بين طبقات العامة من جوانب الفساد فى السلوك البشرى .

بل ربما بدت تجربة الحسد ذاتها وثيقة الصلة بنفسه بسبب معاناته منها ، منذ توثقت صلته بسيف الدولة فى البلاط الحمدانى ، مما ألب عليه حساده للإطاحة به ، والكيد له ، حتى رحل إلى الشام ، ثم إلى مصر ، بل ربما لاحقه أولئك الحساد بكيدهم عند كافور ، فمازال يسجل نقمته عليه كظاهرة مرضية استوقفته وضاق بها على طريقته فى إعلان تحديه لهم وضيقه بهم، وهو يعلن عن ذاته أمام سيف الدولة حين يقول مخاطبا إياه :

فأبـــلغ حاسديَّ عليـــك أنى　　　كـــبا برق يحـــاول بـــى لحـــاقا

ولعل أبا الطيب قد عاش صورا من المعاناة النفسية دفعت به إلى ذلك الإحساس المتضخم بالاضطهاد ، ووجهته إلى الحذر الدائم في علاقاته الاجتماعية من خلال سوء الظن بالناس ، فربما كان لإحساسه بدونية النسب دخل في تصوراته وغموض نفسه وتعقيدها ، فمنذ نشأته الأولى وهو يبدو حائرا قلقا مضطربا حول مايقال عن نسبه بين والد من السقائين فى الكوفة ، أو انتسابه إلى أحد الأمراء العلويين ، إلى مارآه من زحام الأحداث الثورية فى العصر ، إلى استمرار تلك الأحداث لدى القرامطة ، مما حدا به إلى التمرد الدائم ، وإعلان الثورة العنيفة التى لا تكاد تعرف حدودا ، مما جعله دائم الحرص على تصوير ذاته من منطق التضخم والتوهج ، فلم يتورع أن يطرح معظم صوره من منطلق الكبرياء والتعالى على من حوله ، ليظل مفاخرا إياهم بعلو مكانته ، بل ربما كان تعاليه أساسا كامنا وراء ما اتهم به من التنبؤ الذى أوقعه فى نفسه غروره من ناحية ، وما ألم به من تعاليم الباطنية لدى الشيعة من ناحية أخرى ، فما كان تنبؤه - حتى وإن ظل مجرد اتهام - الا صورة من صور الغموض التى ازدحمت بها حياة المجتمع فى عصره، وخاصة على يد صاحب الزنج وصاحب ثورة القرامطة ، ومن سار على منهجه من الفوضى والعبثية حول العقائد .

ولعل هذه العوامل مجتمعة كانت من وراء قوة شخصية المتنبى كما أحسها مع مغالاته فى اعتزازه بنفسه ، لا فى قصائد الفخر فقط ، بل فى مدائحه التى لم يجد غضاضة فى اقتسامها مع ممدوحه ، ولكن المسألة قد تتجاوز كل الحدود المعروفة فى عالم المديح على نحو قوله فى أبى سهل الأنطاكى :

أبدو فيسجد من بالسوء يذكرني فلا أعاتبه صفحا وإهوانا

وهكذا كنت في أهلي وفي وطني إن النفيس غريب حيثما كانا

محسد الفضل مكذوب على أثري ألقى الكمي ويلقاني إذا حانا

ولكن الشاعر بدا محكوما بمقولة خاصة تفسح له المجال ليأخذ من واقعه مطية لإبراز ذاته من خلال إحساسه بالقلق الذي يمتلئ به صدره في ظل ثورة وتوتر مستمرين ، فإذا أخذنا بما انتهى إليه علماء النفس من أن الشاعر «لابد أن يكون لديه مهارات خاصة على تلقى الخبرة وتنظيمها ، واستكشاف جوانب في شخصيته واستخدامها ، واستعمال اللغة ، ويقوم الشعراء بدورين : أحدهما اجتماعي والآخر فردي ، وأن العلاقات بين هذين الدورين والنظرة إليهما تختلف من شخص إلى آخر»[1] .

فإذا أخذنا بهذه المقولة بدا أبو الطيب شديد الاختلاف عن سواه من الشعراء بحكم نفسيته التي شغلها الطموح والرغبة في القفز إلى القمة سواء في الإبداع أو حتي فيما سواه من أساليب الحياة وأنماط السلوك ، الأمر الذي ترجمه في بعض مطالعه التي لم يستوقفه فيها الطلل ، بل استوقفته تلك الحكمة التي طمح إليها ، وكأنه يتجاوز بها حدود التجربة الفردية في صورتها الجزئية إلي التجربة الإنسانية في صورة أشد اتساعا ، وأكثر عمقا ، وأدخل في أبواب الفكر الفلسفي منها في باب الشعر ، بل إن المطلع الحكمي ليبدو أشد قدرة لديه على ترجمة الشعور من ناحية ، ويحكمه العقل ويوجهه ويتحكم فيه من ناحية أخرى ، ومن ثم كانت حكمه - بسبب كثافتها وعمقها - تحتاج إلى نمط من الكد الذهني لاستيعابها ، واستخراج ما يكمن في بواطنها ، ليظل لتجربتها طابعها الإنساني العام .

ومع شمولية الرؤية تظل ذاته متألقة ، وكذلك عبقريته على النحو الذي سجله قول بلاشير (لا عبقرية بدون قدرة نتاجية تظهر بعد موت العبقري ويستمر) وإذا ما اعتبرنا في هذا المعنى السيرورة التي نعمت بها أعمال المتنبي الشعرية ، والأدب الواسع الذي أوجدته ، أمكن أن نرى في هذا الشاعر المداح نوعا من أنواع العبقرية [2] .

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ٤١٨ - ٤١٩ (للدكتور مصطفى سويف) .
(٢) أبو الطيب دراسة في التاريخ الأدبي ٤٥٩ .

بل لعل إحساس الشاعر بحجم عبقريته قد دفعه إلى اللجوء إلى الكثير من الصيغ الخطابية التى يخاطب من خلالها العقل من ناحية ، ويرضى فى نفسه لهجة الآمر الناهى الموجه من ناحية أخرى ، وإن كانت خطابيته - وهذا جيد فى شعره - لم تقف حائلا دون دقة تصويره واختياره لزوايا الصورة وألوانها .

على أن الموقف الفنى يظل شيئا ، ويظل الموقف الحكمى شيئا آخر مختلفا تماما ، فهنا تتبلور مشكلات الذات ، وينكشف حرصها على استكناه حقائق الأشياء ، والسعى الدائب وراء تفسيرات لها ، ورصد خلاصة معارك الشاعر مع نفسه أو زمنه أو مجتمعه ، فهى تعكس بصدق خلاصة فكره ، وصفوة فلسفته إزاء ما يلتمسه فى واقعه ، أو ما يحاول التعرف عليه خارج إطار هذا الواقع . وفى كل الحالات هو يطلع علينا بمنطق الذات فى إطار خبراتها المتعددة مع الطبيعة ، أو المجتمع ، أو المشكلات الميتافيزيقية التى تتراءى له فى حديثه عن الدنيا أو القيم أو الغيبيات ، وكلها تدور فى إطار فكر الشاعر وخبرته التى يخلع عليها ذلك البعد الإنسانى العام .

أضف إلى هذا أمرا آخر لا يمكن إغفاله من خلال تأمل نمط خاص من الشخصية على المستوى النفسى حول ما يسميه علماء النفس اصطلاحا بالشخصية البارانوية التى تحكى شخصها من خلال مثل هذه الفلسفات المتعددة التى تلتقى حول تفسير أبعادها من منطق الغطرسة والكبرياء والغرور والتسلط وحب الذات والانبهار بقدراتها وأحكامها وأفكارها ، ودحض أفكار الآخرين واحتقارهم والقصد إلى إهمالهم ، والاعتداد بالرأى الشخصى باعتباره المحور الوحيد الصحيح لرؤية الحقائق والتشبث بالرؤية الخاصة وعدم التنازل عنها أو قبول مناقشتها أو مراجعة النفس ، إلى جانب الإحساس بهذا التضخم وترقب الاضطهاد الدائم من الآخرين ، وضرورة الاغتراب عن المجتمع وسوء الظن بالناس، والشك الدائم فى كل شىء وأظن أن هذا قد انعكس إلى حد كبير فى خلال الحكمة فى شعر أبى الطيب ،وله موضع أكثر تفصيلا فى المداخل النفسية فى هذه الدراسة .

تعقيب ختامى

سعت هذه الدراسة إلى التوقف عند طبيعة العلاقات البينية التى يمكن أن يدرس من خلالها شعرنا القديم فى زحام موسوعية العلم التى عاش شعراؤه فى عالمها ، دون قصد إلى تخصص دقيق ، ولا رغبة فى عزلة فكرية عن حركة العلوم المؤلفة أو المترجمة فى أى من عصور الأدب ابتداء من عصر التدوين وتعدد مدارسه .

ولا شك أن تشابك هذه العلاقات يظل علامة دالة على أن الأدب جزء لا يتجزأ من بنيان ثقافى عميق يحتوى كل ما يفرزه الفكر البشرى على مدار حركة التاريخ ، ويضيف إليه كل ما يحلم به الإنسان ، أو حتى ما يظل حبيس رؤاه المستقبلية لواقع يفضل واقعه فى معظم الأحوال .

ومن هنا كان التسليم بفرضية التواصل الفكرى والشعورى من وراء هذا البحث الذى يحاول استكشاف أبعاد ظاهرة الصنعة الشعرية من خلال مجمل مقوماتها العقلية والوجدانية ، وتستوقفه طويلا تلك الرؤية الواعية لنتاج التجارب ومناهج صياغتها ، وخاصة من خلال حركة الفكر والفكر الفلسفى بالذات .

وحتى تقطع السبيل على تساؤل القارئ أو حيرته حول دوافع هذا الاختيار وطبيعته، طرحت الدراسة عدة مقولات مبدئية ترتبط فى- مجملها- بالإبداع والفلسفة ، وبينهما - بالطبع - حركة الشعر ذاته . ذلك أن حديث الإبداع بدا قادرا على فتح مجالات حوارية هامة حول قضايا مزدوجة بدا معظمها جامعا بين تاريخ الأدب إلى ما عداه من تاريخ سياسى أو اقتصادى أو اجتماعى أو ثقافى أو غيره ، وعلاقاته المتفاعلة مع الفكرة الفلسفية فى كل فترة على حدة .

جاء حديث الفلسفة مكملا لهذا الإطار ، حين فتح أيضا مجالات أخرى ، دفع من خلالها إلى ضرورة التأمل لتلك النماذج العقلانية من معطيات الفكر الفلسفى ، ومدى علاقته بحركة الشعر حين يجمع بين منطقتى الفكر والشعور ، على اختلاف مراحله بين تطويع الشعر للفلسفة ، أو العكس ، وبين دور الشاعر كفيلسوف ، أو موقف الفيلسوف

الشاعر ، مما يدفع إلى مزيد من درس طبائع تلك العلاقات ، وطبيعة الضوابط التى تحكم حركتها .

وتأتى المواقف التى تحتاج إلى تبسيط القضايا ، وانتزاعها من عمق المواقف الفلسفية ، لتبدو أقرب إلى الرؤى الذاتية للأشياء أو المواقف أو الكون ، وعندها تتحول الحكم إلى فلسفات واضحة لمبدعيها ، وكذلك ما يصاغ على منهاجها .

وقد بدت العلاقات البينية أساسا لضبط تاريخ الحركة الأدبية ، وتفاعلها مع نماذج من الفكر الفلسفى فى كثير من محاوره ، وعلى هذا الأساس تكشفت ضرورة تأمل التعريفات الفلسفية لعلوم الفلسفة ، وفروعها بين علم الجمال والأخلاق ، وبيان صلاتهما الحتمية بتطور حركة الشعر ، والاعتداد بها كجزء لا يكاد يعلن عنه الانفصال ، ولا عليه الانقسام بحال .

واستكمالا لجوانب الصورة تظل المحاولة فى حاجة إلى ما يليها من تأمل لمحورية حركة الشعر بين بقية العلوم ، بما يفى بحاجة الدارس إلى تأمل جوانب قضيته ، وما يتعلق بها من ظواهر متميزة ، وهو ما قد تحكيه دراسات صريحة تأخذ بهذا المنحى العلمى ، على غرار لغة علم اجتماع الأدب ، أو علم النفس الأدبى ، أو غيرهما من حوارات سياسية أو اقتصادية تكشف أغوار حركة الشعر ، وتستبين اتجاهاتها ، وهو ما نهضت على أساس منه دراسات أخرى كثيرة ، ربما ظل هذا المجال من بينها قابلا لمزيد من هذا الحوار ، ولغيره من حوارات تزيده عمقا ، وتكسبه ثراء ، إذ تبدو الدراسة الأدبية فى حاجة دائمة إليه .

وكان من الدراسات التى تستوقف الباحث حول حركة الشعر فى علاقته بالتاريخ ذلك البحث الجاد الذى أنجزه الدكتور عثمان موافى بعنوان «ابن خلدون ناقد التاريخ والأدب» وفيه حدد الخطوط الكبرى التى ترتبط بموقف ابن خلدون من نقد المعرفة التاريخية ، ثم موقفه من نقد المعرفة الأدبية ، فجمع البحث بين المؤرخ والأديب فى شخص واحد . وعلى غرار ذلك كانت دراسة الدكتور نبيل راغب فى محاولته لتحليل موقف الأدب من خلال علاقات كثيرة متداخلة مع كل العلوم ، ومنها - بالدرجة الأولى - علم التاريخ ، وعلما الأخلاق والجمال فى نظريته حول التفسير العلمى للأدب .

ومن هذه الدراسات العميقة أيضا ما يجب أن يرجع إليه دارس الأدب حول

مصطلح التاريخ للدكتور أسد رستم ، وما صنف على أساس منه تتبعه لمناهج نقد الأخبار التاريخية ، والتثبت من صحة الأصول ، ثم تحرى النص ، والمجىء باللفظ ، ثم تفسير النص ؛ فكان الدرس فيه جمعا بين التاريخ وتحليل النص الأدبى .

ولا شك أن دراساتنا الأدبية تأخذ بهذا المنهج ، سواء أقصدت إليه صراحة أو اكتفت بالإشارة إليه بشكل غير مباشر ، فمن منا يقرأ تاريخ النقائض فى الشعر الأموى للأستاذ الشايب دون أن يتوقف عند الدرس التاريخى والخليفة الجدلية والأبعاد العقلية الكامنة فى صورة عصرها ؟

ثم تتكرر الظاهرة بنفس المستوى من العمق فى الدراسات الفلسفية ، ابتداء من دراسة الدكتور زكى نجيب محمود التى جمعت بين النقد والفلسفة ، والشعر ، وتوقف فيها عند تحليل نصى لعينية ابن سينا ، فكان كتابه «قشور ولباب» بمثابة مؤشر يدفع إلى تأمل تلك العلاقة الحميمة بين الفكر الفلسفى ، وبين الإبداع الشعرى ، وهو ما سبق أن ظهر فى حركة الفلسفة عودا إلى تاريخها القديم ، فلم تكن ترجمات فن الشعر لأرسطو إلا دعما لمزيج من فكر الفيلسوف وإحساس الناقد إزاء مشكلة الإبداع الشعرى ، وكذا كان كتاب المجموع أو الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر لابن سينا بمثابة إسهام آخر فى مزيج الفلسفة والشعر بما يؤكد نفس الاتجاه ويدعمه .

فإذا ما جاءت دراسة مشكلة الفن من منظور فلسفى ، ومن خلال الدراسات الفلسفية المتخصصة ، كما ورد لدى الدكتور زكريا إبراهيم زاد الموقف وضوحا وثراء ، فكان الجمع بين التذوق الفنى وقضية الفن والحياة ، وبين الإبداع ومشكلاته ، وعلاقة الفن بالطبيعة والمجتمع .

فإذا ما تأملنا كتاب الشعر والتأمل لهاملتون وجدنا نموذجا آخر يطرح علينا ضرورة التساؤل عن مستويات تلك العلاقة الخاصة بين الفكر والإبداع ، وهو ما دعا إليه جون ديوى فى كتاب «الفن خبرة» ، وما أشار إليه وارين ووليك فى نظرية الأدب ، وجرونباوم فى «دراسات فى الأدب العربى» ، وما ترددت أصداؤه فى دراسات فلسفية خالصة على نحو ما صنعه الدكتور محمود رجب فى تتبعه لفلسفة الاغتراب تحت عنوان «الاغتراب سيرة مصطلح» ، وكذلك ما تردد فى دراسات الفلاسفة حول الوجودية والمذاهب الفكرية ، بما يشير إلى حتمية مثل هذه الدراسة التى تسعى إلى مزيد من الاستكشاف لتلك الروابط

التى تحكم حركة الشعر من خلال علاقته بالتاريخ والفلسفة ، وكذا حركة الشعراء فى زحام المادة الفكرية التى يطرحها عالم المؤرخين والفلاسفة .

ولعل فصول هذه الدراسة وأبوابها قد نهضت بإضافة جوانب إلى ما طرقته تلك الدراسات ، ولعل خلاص القارىء من فصول الكتاب ومباحثه يجيب على تساؤلات كثيرة لا تفى بها هذه الخاتمة ، إلا أن يعود إليه منذ المقدمة مرة أخري ولذلك جعلتها مجرد تعقيب حول مجالات هذا البحث .

رائية عروة بن الورد

١ - أقلِّي عليَّ اللومَ يا بْنَةَ مُنْذرِ

ونَامي وإنْ لَمْ تشتهي النَّومَ فاسْهرَي

٢ - ذَريني ونَفْسي أمَّ حَسَّانَ إنَّني

بهَا قبلَ أنْ لا أمْلكَ البيعَ مُشْتَرِي :

٣ - أحاديثَ تَبقَى والفتى غيرُ خَالد

إذا هو أمسَىٰ هَامَةً فَوْقَ صَيِّر

٤ - تجاوبُ أحجَارَ الكِنَاس وتشتكي

إلىَ كُلّ معروفٍ تَرَاهُ ومُنْكرِ

٥ - ذَريني أطوّفْ في البلادِ لَعَلّني

أُخَليّكِ أو أغْنيك عن سُوءِ مَحْضَرِ

٦ - فإنْ فازَ سَهْمٌ للمنيـة لَمْ أكُنْ

جَزوُعاً ، وهلْ عَنْ ذَاكَ مِنْ مُتَأخّرَ ؟

٧ - وإنْ فازَ سهمى كَفّكُمْ عَنْ مَقَاعدٍ

لكم خلفَ أدبارِ البيُوُتِ ومنْظرِ

٨ - تقولُ : لكَ الويلاتُ هَلْ أنتَ تاركٌ

ضُبُوءاً برجْلٍ تارةً وبِمَنْسرِ ؟

٩ - ومُستَنْبِتٍ فِي مَالِكَ العَامَ إنَّنِي
أراكَ علــــــى أقْتَادِ صَرمَاءَ مُذْكِرِ

١٠ - فَجُوعٍ لأهْلِ الـصَّالحـين مَزَلَّةٍ
مَخُوفٍ رَدَاهـا أن تـصـيـبَكَ فَاحـذَرِ

١١-أبِيَ الخفض مَنْ يغْشَاكَ من ذِي قرابةٍ
ومــــــنْ كُلِّ سَوْدَاءِ المَعَاصِمِ تَعْتَرِي

١٢- ومُسْتَــهنِئٍ زَيْدٌ أبُوهُ فَـلاَ أرىَ
لَهَ مدْفَـعَاً ، فـاقْنِيَ حـيـاءَكِ واصْبِرِي

١٣- لَحَىَ اللهُ صُعْلُوكـاً إذا جُنَّ لَيْلُهُ
مـضىَ فِي المِشَاشِ آلِفـاً كـلَّ مَجْزَرِ

١٤- يَعُدُّ الـغِنـىَ مِن دَهْرِهِ كُلَّ لـيـلـة
أصــابَ قــراها مِن صَديـقٍ مُيَسَّرِ

١٥- قليلُ التِمـاس الزَّادِ إلاَّ لِنَفْسـهِ
إذا هُوَ أضْحَى كــالـعــريـش المُجَوَّرِ

١٦- يـنـامُ عِشَاءً ثـم يُصْبِـحُ طاوِيـاً
يـحـتُّ الحــــصَىَ عَنْ جَنْبِهِ المُتَعَفِّرِ

١٧- يُعِينُ نِسـاءَ الحَيِّ مـا يَسْتَعِنَّهُ
فـيُضْحِي طـلِيحـاً كـالبَعـيرِ المُحَسَّرِ

١٨- ولـلـه صُعْلوكٌ صَحيــفَةُ وجْهِهِ

كـضَوْءِ شِهَابِ القــابسِ المُتَنوِّرِ

١٩- مطلا على أعدائه يزجرونه

بساحتهم زجر المنيح المشهر

٢٠- وإنْ بَعُدوا لا يأمَنُونَ اقترابَهُ

تشَوُّفَ أهْلِ الغــائبِ المُتَنَظَرِ

٢١- فـذلكَ إن يلقَ المنيَّةَ يَلْقَها

حميداً ، وإنْ يُستَغن عنه فأجْدِرِ

٢٢- أيهـلك مُعْتَمٌ وزيدٌ ولَمْ أقُمْ

علىَ نَدَبٍ يوماً ولِى نفسُ مخْطرِ ؟

٢٣- سيفزعُ بعدَ اليأس من لا يخافُنا

كَواسِعَ فى أخرى السَّوام المُنفَّرِ

٢٤- نطاعنُ عنها أولَ القَوْمِ بالقَنَا

وبيضٍ خِفافٍ وقعهُن مُشَهَّرُ

٢٥- ويوماً على غارات نَجْدٍ وأهله

ويوماً بأرضٍ ذاتِ شَتٍّ وعَرْعَرِ

٢٦- يُناقلْنَ بالشُّمْطِ الكرام أولى النهى

نقاب الحجاز فى السريع المشهر

٢٧- يُريحُ علىَّ الليلَ أضيافُ ماجِدٍ

كريمٍ ، ومالى سارحاً مالُ مُقْترِ

مصادر ومراجع

(أ) مصادر :

١ - ابن الأثير : جوهر الكنز - تحقيق محمد زغلول سلام منشأة المعارف، الاسكندرية .

٢ - ابن الأثير : الكامل فى التاريخ ، مراجعة وتصحيح محمد يوسف الدقاق ، دار الكتب ، بيروت ١٩٨٧ .

٣ - بشار بن برد : ديوانه ، شرح محمد الطاهر بن عاشور ، لجنة التأليف والنشر ١٩٥٠.

٤ - البحترى : ديوانه ، تحقيق حسن كامل الصيرفى ، دار المعارف .

٥ - أبو تمام : ديوانه ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف ، القاهرة .

٦ - نقائض جرير والأخطل ، دار الكتب العلمية ١٩٢٢ .

٧ - الثعالبى : يتيمة الدهر ، تحقيق محمد مفيد قميحة ، دار الكتب ، بيروت ١٩٨٣ .

٨ - جرير : ديوانه ، تحقيق نعمان أمين طه - دار المعارف ، القاهرة .

٩ - حسان بن ثابت : ديوانه ، تحقيق سيد حنفى ، دار المعارف ١٩٨٣ .

١٠- الحطيئة : ديوانه ، رواية ابن حبيب عن ابن الأعرابى ، المؤسسة العربية للطباعة والنشر ، بيروت .

١١- الخطيب التبريزى : شرح ديوان الحماسة لأبى تمام - عالم الكتب - بيروت .

١٢- ابن خلدون : المقدمة ، دار القلم - بيروت ١٩٨٦ .

١٣- الراعى النميرى : ديوانه ، جمع وتحقيق راينهرت فايبرت - بيروت ١٩٨٠ .

١٤- ابن الرومى : ديوانه ، تحقيق حسين نصار - دار الكتب ١٩٧٦ .

١٥- السيوطى : تاريخ الخلفاء ، تحقيق محيى الدين عبدالحميد ، القاهرة ١٩٦٩ .

١٦- الشابشتى : الديارات ، تحقيق كوركيس عواد ، بغداد ١٩٦٦ .

١٧- الشماخ : ديوانه ، تحقيق صلاح الدين الهادى ، دار المعارف .

١٨- صدر الدين البصرى : الحماسة البصرية ، تحقيق مختار الدين أحمد ، عالم الكتب ١٩٨٣ .

١٩- الصنوبرى : ديوانه ، تحقيق احسان عباس ، دار الثقافة بيروت .

٢٠- الصولى : أخبار أبى تمام ، تحقيق محمد عبده عزام وآخرين ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ١٩٨٠ .

٢١- الصولى : أخبار الشعراء المسمى كتاب الأوراق ، جمع هيوارث دن ، القاهرة ١٩٣٦ .

٢٢- الصولى : أخبار البحترى ، تحقيق صالح الأشتر ، دمشق ١٩٦٤ .

٢٣- الطبرى : تاريخ الرسل والملوك ، تحقيق محمد أبى الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٨ .

٢٤- طرفة بن العبد : ديوانه ، تحقيق درية الخطيب ولطفى الصقال مطبوعات مجمع اللغة العربية - دمشق ١٩٧٠ .

٢٥- الطرماح بن حكيم : ديوانه ، ت عزت حسن ، دمشق ١٩٥٦ .

٢٦- ابن طفيل : حى بن يقظان ، مؤسسة ناصر للثقافة .

٢٧- أبو الطيب المتنبى : ديوانه ، شرح عبدالرحن البرقوقى ، بيروت ١٩٧٠ .

٢٨- العباسى : معاهد التصيص على شرح شواهد التلخيص ، القاهرة ١٣١٦ هـ .

٢٩- ابن عبد ربه : العقد الفريد - ت محمد مفيد قميحة ، دار الكتب ، بيروت ١٩٨٧.

٣٠- أبو العلاء المعرى : سقط الزند ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ .

٣١- أبو العلاء المعرى : اللزوميات ، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٨٦ .

٣٢- أبو العلاء المعرى : عبث الوليد - تعليق محمد عبدالله المدنى ، دار الرفاعى للنشر .

٣٣- أبو على القالى : الأمالى ، مراجعة لجنة إحياء التراث فى دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٧ .

٣٤- أبو فراس الحمدانى : ديوانه - تقديم عباس عبدالستار، دار الكتب العلمية - بيروت ١٩٨٦ .

٣٥- أبو الفرج الأصفهانى : الأغانى ، بيروت ١٩٨٦ .

٣٦- ابن قتيبة : عيون الأخبار ، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٨٦ .

٣٧- ابن قتيبة : الإمامة والسياسة (أو تاريخ الخلفاء) مؤسسة الوفاء ، بيروت ١٩٨١.

٣٨- الكميت بن زيد الأسدى : الهاشميات ، بغداد . د. ت .

٣٩- المرزبانى : الموشح - تحقيق على البجاوى ، نهضة مصر ، القاهرة ١٩٦٥ .

٤٠- المرزبانى : معجم الشعراء - تحقيق عبدالستار فراج ، الحلبى ، القاهرة ١٩٦٠ .

٤١- المسعودى : مروج الذهب ومعادن الجوهر ، تحقيق يوسف داغر ، بيروت ١٩٧١ .

٤٢- ابن المعتز : طبقات الشعراء المحدثين ، تحقيق عبدالستار فراج ، دار المعارف ، القاهرة .

٤٣- ابن المعتزت : ديوانه - تحقيق يونس السامرائى ، بغداد ١٩٧٦ .

٤٤- ابن النديم : الفهرست ، دار المعرفة ، بيروت .

٤٥- ابو نواس : ديوانه - تحقيق أحمد الغزالى ، نهضة مصر ١٩٥٣ .

٤٦- النويرى : نهاية الأرب فى فنون الأدب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦ .

٤٧- ابن هشام : السيرة النبوية - تقديم طه عبدالرؤوف سعد ط . ابن شقرون ، القاهرة.

٤٨- الوليد بن يزيد : ديوانه ، جمع وتحقيق ف غابريلى ، جامعة روما ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ١٩٦٧ .

٤٩- أبو هلال العسكرى : ديوان المعانى ، القدسى ، القاهرة ١٣٥٢ هـ .

٥٠- أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين : تحقيق على البجاوى ومحمد أبى الفضل ابراهيم ، الحلبى ، القاهرة ١٩٧١ .

٥١- ياقوت : معجم الأدباء : دار الفكر - بيروت ١٩٨٠ .

(ب) مراجع

٥٢- د/ إبراهيم عبدالرحمن وعفت الشرقاوى : دراسات عربية (الشعر ، القصة ، التاريخ) مكتبة الشاب ، القاهرة ١٩٧٧.

٥٣- د/ أبو العلا عفيفى : التصوف الثورة الروحية فى الإسلام القاهرة ١٩٦٢ .

٥٤- د/ أبو الوفا التفتازانى : مدخل إلى التصوف الإسلامى ، دار الثقافة - القاهرة ١٩٨٧ .

٥٥- د/ إحسان عباس : شعر الخوارج - دار الثقافة - بيروت .

٥٦- د/ أحمد أحمد بدوى : الحياة الأدبية فى عصر الحروب الصليبية ، نهضة مصر ١٩٧٩ .

٥٧- د/ أحمد أحمد بدوى : البحترى .

٥٨- أ / أحمد أمين : ضحى الإسلام ، النهضة المصرية - القاهرة .

٥٩- أ / أحمد أمين : يوم الإسلام ، النهضة المصرية - القاهرة .

٦٠- أ / أحمد أمين : فيض الخاطر ، النهضة المصرية - القاهرة .

٦١- د/ أحمد الحوفى : أدب السياسة فى العصر الأموى - نهضة مصر .

٦٢- أ / أحمد الشايب : تاريخ الشعر السياسى ، النهضة المصرية القاهرة .

٦٣- د/ أحمد عبدالستار الجوارى : الشعر فى بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجرى ، دار الكشاف - بيروت ١٩٥٦ .

٦٤- د/ أحمد كمال زكى : ابن المعتز العباسى ، المؤسسة المصرية للنشر ١٩٦٥ .

٦٥- أدونيس : الثابت والمتحول ، دار العودة - بيروت ١٩٧٩ .

٦٦- اسماعيل اليوسف : أبو تمام أخباره ونماذج من شعره ، دار الكتاب - دمشق .

٦٧- د/ أميرة مطر : فلسفة الجمال ، دار الثقافة - القاهرة ١٩٨٤ .

٦٨- د / بدر عبدالرحن محمد : الدولة العباسية (دراسة فى سياستها الداخلية فى القرنين الثانى والثالث) الانجلو المصرية - القاهرة .

٦٩- د/ بهى الدين زيان : الغزالى ولمحات عن الحياة الفكرية الإسلامية ، نهضة مصر ١٩٥٨ .

٧٠- جون ديوى : الفن خبرة ، ترجمة زكريا إبراهيم ، مراجعة زكى نجيب محمود ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٣ .

٧١- جون ماكورى : الوجودية ، ترجمة إمام عبدالفتاح إمام - مراجعة فؤاد زكريا ، دار الثقافة - القاهرة ١٩٨٦ .

٧٢- د/ حسن إبراهيم حسن : تاريخ الإسلام والسياسى والاجتماعى والثقافى ، النهضة المصرية - القاهرة ١٩٦٤ .

٧٣- حسن بزون : القرمطية بين الدين والثورة ، دار الحقيقة للطباعة - بيروت ١٩٨٨ .

٧٤- أبو الحسن الندوى : السيرة النبوية ، دار الشروق ١٩٨٣ .

٧٥- د/ حسن الحاج حسن : أدب العرب فى عصر الجاهلية - المؤسسة الجامعية للنشر- بيروت ١٩٨٤ .

٧٦- د/ حسين عطوان : الزندقة والشعوبية فى العصر العباسى ، دار الجيل - بيروت .

٧٧- د/ حسين عطوان : الدعوة العباسية تاريخ وتطور ، دار الجيل بيروت ١٩٨٤ .

٧٨- د/ حسين عطوان : الشعر العربى بخراسان ، دار الجبل .

٧٩- د/ خليل شرف الدين : أبو العتاهية ، دار ومكتبة الهلال - بيروت .

٨٠- د. س. مرجليوث : أصول الشعر العربى ، ترجمة يحيى الجبورى - مؤسسة الرسالة - بيروت ١٩٨٨ .

٨١- د/ رأفت الشيخ : فلسفة التاريخ ، دار الثقافة - القاهرة ١٩٨٨ .

٨٢ - د/ رشيد عبدالله الجميلى : دراسات فى تاريخ الخلافة العباسية - المعارف - المغرب ١٩٨٤ .

٨٣- رشيد العبيدى : دراسات فى النقد الأدبى ، المعارف بغداد .

٨٤- روستر يفور هاملتون : الشعر والتأمل ، ترجمة محمد مصطفى بدوى - لجنة التأليف والترجمة - القاهرة ١٩٦٣ .

٨٥- د/ زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، القاهرة .

٨٦- د/ زكى مبارك : المدائح النبوية فى الأدب العربى ، دار الشعب ١٩٧١ .

٨٧- زكى المحاسنى : شعر الحرب فى أدب العرب ، المعارف ١٩٦٤ .

٨٨- د/ زكى نجيب محمود : قشور ولباب ، الأنجلو المصرية .

٨٩- د/ زكى نجيب محود وأحمد أمين : قصة الأدب فى العالم .

٩٠- زمباور : تاريخ الأسرات الحاكمة ، إخراج زكى حسن ، وحسن محمود - مطبعة جامعة فؤاد الأول ١٩٥١ .

٩١- د/ ساسين عساف : الصورة الشعرية ونماذجها فى إبداع أبى نواس - المؤسسة الجامعية - بيروت ١٩٨٢ .

٩٢- د/ سعد شلبى : الأصول الفنية للشعر الجاهلى ، غريب ١٩٧٧ .

٩٣- د / سعود عبدالجابر : شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم - مؤسسة الرسالة ١٩٨٧ .

٩٤- سعيد زيدان : الفارابى ، دار المعارف - القاهرة .

٩٥- سعيد منصور : حركة الحياة الأدبية بين الجاهلية والإسلام ، دار القلم - الكويت ١٩٨١ .

٩٦- د/ سيدة إسماعيل الكاشف : الوليد بن عبدالملك ، أعلام العرب - القاهرة ١٩٦٣.

٩٧- السيد تقى الدين : الأدب والحضارة ، نهضة مصر - القاهرة .

٩٨- د/ سيد حنفى حسنين : بشار بن برد بين النظرية والتطبيق ، دار الثقافة ١٩٧٨ .

٩٩- د/ سيد غازى : الأخطل شاعر بنى أمية ، المعارف ١٩٧٩ .

١٠٠- د/ شكرى عياد : الرؤيا المقيدة (دراسات فى التفسير الحضارى للأدب) الهيئة المصرية ١٩٧٨ .

١٠١- د/ شوقى ضيف : العصر العباسي الأول ، دار المعارف القاهرة .

١٠٢- د/ شوقى ضيف : العصر العباسى الثانى ، دار المعارف ، القاهرة .

١٠٣- د/ صالح حسن إليظى : الفكر والفن فى شعر أبى العلاء ، دار المعارف ١٩٨٤.

١٠٤- د/ صلاح فضل : تأثير الثقافة الإسلامية فى الكوميديا الإلهية لدانتى - دار المعارف - القاهرة .

١٠٥- أ / طه إبراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب حتى نهاية القرن الثالث الهجرى، دار الكتب - بيروت .

١٠٦- د/ طه حسين : حديث الأربعاء ، دار المعارف - القاهرة .

١٠٧- د/ طه حسين : من حديث الشعر والنثر ، دار المعارف .

١٠٨- د/ طه عبدالباقى سرور : رابعة العدوية ، دار الفكر العربى - القاهرة ١٩٥٧ .

١٠٩- أ / عباس العقاد : ابن رشد ، دار المعارف - القاهرة .

١١٠- أ / عباس العقاد : دراسات فى المذاهب الاجتماعية والأدبية .

١١١- أ / عباس العقاد : رجعة أبى العلاء ، نهضة مص ١٩٨٤ .

١١٢- أ / عباس العقاد : الحسن بن هانئ ، دار الهلال - القاهرة .

١١٣- د/ عبدالحليم عباس : أبونواس ، دار المعارف ١٩٧٧ .

١١٤- عبدالرحمن بدوى : أرسطو طاليس (فن الشعر) دارالثقافة بيروت .

١١٥- عبدالرحمن بدوى : دراسات ونصوص فى الفلسفة والعلوم عند العرب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت .

١١٦- عبدالرحمن خليل إبراهيم : دور الشعر فى معركة الدعوة الإسلامية أيام الرسول صلى الله عليه وسلم ، الشركة الوطنية للنشر ، الجزائر .

١١٧- د/ عبدالستار السيد متولى : أدب الزهد فى العصر العباسى نشأته وتطوره ورجاله ، الهيئة المصرية العامة ١٩٨٤ .

١١٨- د/ عبدالعزيز سالم : دراسات فى تاريخ العرب فى العصر العباسى الأول ، مؤسسة شباب الجامعة .

١١٩- أ / عبدالعزيز سيد الأهل : يوم وليلة خلافة ابن المعتز ، دار العلم - بيروت ١٩٤٩ .

١٢٠- د/ عبدالقادر زيدان : قضايا العصر فى أدب أبى العلاء الهيئة المصرية ١٩٨٦.

١٢١- د/ عبدالمنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الأدبى ، دار الثقافة - القاهرة ١٩٧٨ .

١٢١- د/ عثمان موافى : ابن خلدون ناقد الأدب والتاريخ الاسكندرية ١٩٧٣ .

١٢٢- د/ العربى حسن درويش : أبو نواس وقضية الحداثة فى الشعر ، الهيئة المصرية ١٩٨٧ .

١٢٣- د/ عزالدين اسماعيل : المصادر الأدبية واللغوية فى التراث العربى ، دار المعارف - القاهرة .

١٢٤- د/ عزالدين إسماعيل : الشعر العباسى ، الرؤية والفن ، دار المعارف .

١٢٥- د/ على الخطيب : اتجاهات الأدب الصوفى بين الحلاج وابن عربى ، دار المعارف- ١٤٠٤ هـ .

١٢٦- د/ على شلق : نقاط التطور فى الأدب العربى ، دار القلم بيروت .

١٢٧- د/ على شلق : ابن الرومى فى الصورة والوجود ، المؤسسة الجامعية ١٩٨٢ .

١٢٨- د/ على محمد هاشم : الأندية الأدبية فى العصر العباسى فى العراق حتى نهاية القرن الثالث ، دار الآفاق ١٩٧٨ .

١٢٩- د/ على النجدى ناصف : دراسة فى حماسة أبى تمام ، نهضة مصر - القاهرة .

١٣٠- د/ عمر الدسوقى : الفتوة عند العرب ، نهضة مصر .

١٣١- د/ عمر شرف الدين : الشعر فى ظلال المناذرة والغساسنة الهيئة المصرية ١٩٨٧.

١٣٢- د/ عمر فروخ : أبو نواس ، دار الشرق الجديد ١٩٦٠ .

١٣٣- د/ فؤاد كامل : الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر مراجعة فؤاد زكريا ، دار الثقافة ، القاهرة .

١٣٤- فازيليف : العرب والروم - ترجمة د. محمد عبدالهادى شعيرة ، مراجعة فؤاد حسنين ، دار الفكر - القاهرة .

١٣٥- فلهوزن : تاريخ الدولة العربية من ظهور الدولة الإسلامية إلى نهاية الدولة الأموية ، سلسلة الألف كتاب ، القاهرة ، ترجمة د. محمد عبدالهادى أبى ريدة .

١٣٦- كارل بروكلمان : تاريخ الشعوب الإسلامية - ترجمة نبيه فارس ومنير البعلبكى، دار العلم - بيروت ١٩٤٨ .

١٣٧- كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربى ، ترجمة عبدالحليم النجار - دار المعارف .

١٣٨- د/ كاظم الظواهرى : المكتبات صورة من الشعر السياسى فى العصر الأموى - دار الصحوة للنشر ، بيروت ١٩٨٧ .

١٣٩- د/ كمال أبو ديب : الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى) الهيئة المصرية العامة ١٩٨٦ .

١٤٠- د/ كما أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلى ، دار العلم - بيروت ١٩٨٤ .

١٤١- د/ محمد إبراهيم حور : الحنين فى الأدب العربى حتى نهاية العصر الأموى ، نهضة مصر - القاهرة .

١٤٢- أ / محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى البجاوى : أيام العرب فى الإسلام ، مكتبة الإيمان - القاهرة ١٩٧٤ .

١٤٣- أ / محمد الخضرى بك : تاريخ الدولة الأموية ، دار الكتاب الجديد ١٩٨٧ .

١٤٤- أ / محمد الخضرى بك : تاريخ الدولة العباسية ، دار الكتاب الجديد ١٩٨٧ .

١٤٥- د/ محمد زغلول سلام : النقد الأدبى الحديث أصوله واتجاهات رواده ، منشأة المعارف ١٩٨١ .

١٤٦- د/ محمد سيد كيلانى : الحروب الصليبية وأثرها فى الأدب العربى ، طرابلس ١٩٨٤ .

١٤٧- د/ محمد صالح سمك : أمير الشعر فى العصر القديم امرؤ القيس ، نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٤ .

١٤٨- د / محمد عارف حسين : عناصر الإبداع فى رائية أبى فراس ، الأمانة ١٩٨٨.
١٤٩- د/ محمد عبدالرحيم : امرؤ القيس (سلسلة شعراء العرب) دار الكتاب العربى ، سوريا .
١٥٠- د/ محمد عبدالعزيز الكفراوى : أسطورة الزهد عند أبى العتاهية ، نهضة مصر- القاهرة ١٩٧٢ .
١٥١- د/ محمد عويس : التيار الفنى الجاهلى فى صدر الإسلام ، الطليعة ، أسيوط ١٩٨٠ .
١٥٢- د/ محمد فتوح أحمد : الشعر الأموى ، دراسة فى التقاليد والأصالة الأدبية ، الشباب - القاهرة ١٩٧٧ .
١٥٣- د/ محمد محمد حسين : أساليب الصناعة فى شعر الخمر والأسفار بين الأعشى والجاهليين ، النهضة العربية - بيروت ١٩٧٢ .
١٥٤- د/ محمد محمد حسن : الهجاء والهجاءون - بيروت .
١٥٥- د/ محمد مصطفى حلمى : الحياة الروحية فى الإسلام ، الهيئة المصرية ١٩٧٠ .
١٥٦- د/ محمد مصطفى حلمى : ابن الفارض سلطان العاشقين المؤسسة المصرية ١٩٦٣.
١٥٧- د/ محمد مهدى البصير : فى الأدب العباسى ، مطبعة النعمان - بغداد ١٩٧٠.
١٥٨- د/ محمد مهران : مدخل إلى دراسة الفلسفة المعاصرة ، دار الثقافة - القاهرة ١٩٨٤ .
١٥٩- د/ محمد نجيب البهبيتى : تاريخ الشعر العربى حتى نهاية القرن الثالث الهجرى، دار الثقافة - بيروت .
١٦٠- د/ محمد نجيب البهيتى : أبو تمام الطائى ، حياته وحياة شعره ، دار الكتب - القاهرة ١٩٤٥
١٦١ - د / محمد النويهى : نفسية أبى نواس ، الخانجى - القاهرة .
١٦٢ - د / محمود الدش : أبو العتاهية - حياته وشعره ، دار الكاتب العربى ١٩٦٨.

١٦٣ - د / محمود رجب : الاغتراب سيرة ومصطلح ، دار المعارف ١٩٨٨ .

١٦٤- أ / محمود شاكر : التاريخ الإسلامى ، المكتب الإسلامى القاهرة .

١٦٥ - مجاهد عبدالمنعم : المتنبى والاغتراب ، الأنجلو المصرية ١٩٨٧ .

١٦٦ - د / مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ، دار المعارف ١٩٧٠ .

١٦٧- د/ مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى ، دار الأندلس .

١٦٨- د/ ناصر الحانى دراسات فى النقد والشعر ، المكتبة العصرية - بيروت .

١٦٩- د/ نبيل راغب : التفسير العلمى للأدب (نحو نظرية عربية جديدة) المركز الثقافى الجامعى .

١٧٠- د/ النعمان القاضى : كافوريات أبى الطيب ، مكتبة الشرق الأوسط ١٩٧٥ .

١٧١- د/ النعمان القاضى : الفرق الإسلامية فى الشعر الأموى ، دار المعارف ١٩٧٠.

١٧٢- د/ نورى القيسى : شعراء إسلاميون ، النهضة العربية ، بيروت ١٩٨١ .

١٧٣- د/ نورى القيسى : شعراء أمويون ، جامعة بغداد ١٩٧٦ .

١٩٧٤- هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة ١٩٧٢ .

١٧٥- د/ ول ديوارنت : قصة الحضارة ، ترجمة فؤاد أندراوس ، مراجعة على أدهم ، دار الجيل ١٩٨٨ .

١٧٦- ويلبرس سكوث : خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ، ترجمة عدلان غزوان وجعفر صادق ، دار الرشيد ١٩٨١ .

١٧٧- د/ يحيى الجبورى : شعر عبدالله بن الزبعرى ، مؤسسة الرسالة ١٩٨٧ .

١٧٨- د/ يوسف خليف : تاريخ الشعرفى العصر العباسى ، دار الثقافة ١٩٧٧ .

١٧٩- د/ يونس السامرائى : البحترى فى سامراء حتى نهاية عصر المتوكل، الإرشاد - بغداد ١٩٧٠ .

١٨٠- د/ يونس السامرائى : سامراء فى أدب القرن الثالث الهجرى ، الإرشاد - بغداد ١٩٦٨ .

الفهرس

الموضوع **الصفحة**

الباب الثالث

رقم الإيداع ٩٦/٣٠٦٢
I. S. B. N 977-215-189-8